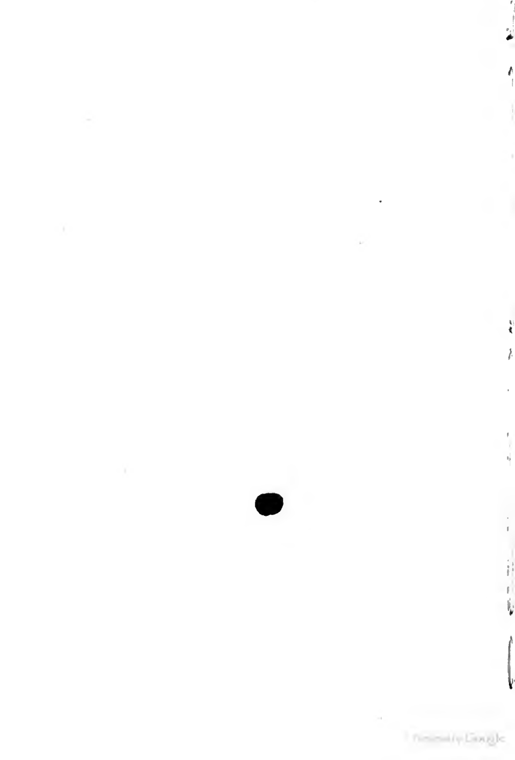






DESCRIPTION

DE LA

GLYPTOTHÈQUE

FONDÉE PAR

LE ROI LOUIS I.

A MUNICH.

PAR

HENRI BRUNN.

DEUXIÈME ÉDITION FRANÇAISE.

MUNICH
EN COMMISSION CHEZ THÉODORE ACKERMANN.
1879.

Imprimerie de l'Académie des scienses, do F. Straub.

DESCRIPTION

DE LA

GLYPTOTHÈQUE

FONDÉE PAR

LE ROI LOUIS I.

A MUNICH.



PRÉFACE.

Lorsqu'en 1867 la confiance de feu Sa Majesté le roi Louis I m'imposa la charge honorable de préparer un nouveau catalogue de la Glyptothèque, mon sentiment fut d'abord qu'il suffirait de soumettre à une révision la description de Schorn, qui avait joui longtemps d'une réputation méritée. Mais dès l'abord je dus me convaincre que la durée d'une génération suffit pour modifier profondément l'appréciation des monuments de l'art antique. Le progrès de la science en général, un soin plus exact mis à distinguer les temps et les écoles, les originaux grecs et les copies romaines, ont amené cette révolution qui m'arrêta dès les premiers pas. J'essayai donc un nouveau travail; peut-être semblera-t-il au premier aspect avoir pour effet de rabaisser un peu la valeur des œuvres décrites. Quelques morceaux pris jusqu'ici pour au-

thentiques sont qualifiés de modernes ou de suspects; nombre de bustes romains ont perdu un nom donné à plaisir sans en recevoir d'autre en échange; enfin la classe des morceaux supposés autrefois purement grecs est réduite en nombre. Mais ce n'est là qu'une première impression, et j'espère donner raison au proverbe grec: »qui a fait la blessure, la guérira.« Plusieurs morceaux semblent perdre ou perdent vraiment quelque chose de leur valeur dans l'opinion par l'effet d'une critique plus sévère, d'autres en revanche s'en relèvent singulièrement. Il est donc permis de l'affirmer aujourd'hui mieux que jamais: Les collections composées avec autant d'intelligence et de soin que la Glyptothèque royale, sont en fort petit nombre; fort peu possèdent autant de choses belles et distinguées, proportionnellement à la quantité des morceaux sans valeur.

La disposition de ce catalogue a été commandée par sa destination. Le premier intérêt à consulter était celui des visiteurs. Tous ne sont pas connaisseurs de profession; nombre d'entre eux ne sont que rarement en contact avec l'art ancien, c'est pourquoi il a semblé convenable de s'attacher dans les descriptions à rappeler autant que possible les notions générales qui servent à diriger l'appréciation, plutôt qu'à épuiser les renseignements dont l'érudit pourrait avoir besoin pour ses recherches spéciales. Toutefois on a essayé

de concilier les deux intérêts, non sans doute avec un entier succès, car dans une première étude d'une collection aussi riche il est difficile de donner une égale attention à tous les numéros. L'expérience de ceux qui emploieront ce guide, aidera son auteur à le perfectionner.

Je tiens à remarquer pour les savants, qui visitent la Glyptothèque, que dans la désignation des marbres employés, j'ai suivi Schorn, et ne m'en suis écarté que rarement, à bon escient, lorsque mes conclusions personnelles m'ont paru irrévocables. Les dimensions sont indiquées d'après le système métrique, la hauteur comprend la plinthe pour les statues; dans les bustes, le pied, qui est presque toujours moderne, n'est pas compté. Les restaurations sont indiquées aussi complètement que possible, on n'a omis que de petits fragments, dont le remplacement ne pouvait absolument rien changer aux formes. Les renseignements littéraires ne visent pas à être complets, cependant on a mentionné autant que possible les critiques et les livres les plus récents.

M^r le professeur Reber s'est chargé sur ma demande de décrire l'édifice au point de vue de l'architecture. Les chapitres sur les monuments égyptiens et assyriens ont été faits avec le concours de M^r le professeur Lauth et de Mr Gaugengigl.

La description des salles peintes par Cornélius a été empruntée presque sans changement au catalogue de Schorn. Tout ce qu'elle renferme sur les idées qui président à la disposition des cycles est manifestement écrit d'après les indications de l'artiste lui-même, et le point de vue de l'archéologue doit ici se subordonner entièrement à la pensée l'auteur.

La traduction est conforme à la seconde édition allemande qui parait en même temps avec quelques corrections de détail.

Munich, Juillet 1870.

P. S. Cette seconde édition française correspond à la quatrième édition allemande, avec un certain nombre de corrections nouvelles et la description de plusieurs bustes antiques provenant de la succession du roi Louis I, dont l'origine n'est pas connue. Ces bustes ne sont pas désignés par des numéros, mais par des lettres.

Munich, Mai 1879.

H. Brunn.

C'est en 1805 déjà, parait-il, que, sous l'influence des monuments de Rome, Louis, prince héréditaire de Bavière, alors âgé de vingt ans à peine, conçut l'idée de fonder à ses frais dans sa patrie une collection de sculptures antiques. Son esprit d'artiste y voyait un des moyens les plus importants de favoriser la culture esthétique. Les circonstances se montrèrent particulièrement propices à l'exécution d'un tel plan. Par l'effet des bouleversements politiques qui se multiplièrent dans les années suivantes, les collections privées des princes italiens furent dispersées, et il devint possible à cette époque, d'acheter des trésors, auparavant inabordables. D'une autre côté les fouilles opérées, non-seulement en Italie, mais en Grèce, fournissaient de riches et abondants matériaux.

Ces intéressantes acquisitions, sur lesquelles Mr. L. Urlichs a donné depuis les détails les plus exacts dans un ouvrage spécial [1]), commencèrent par quelques achats isolés, à Rome. A ce premier fond vinrent s'ajouter: de 1810 à 1811, la petite collection Bevilacqua, achetée à Vérone par l'inter-

---

[1]) *Die Glyptothek Sr. Maj. des Königs Ludwig I. von Bayern nach ihrer Geschichte und nach ihrem Bestande.* München, Th. Ackermann 1867. 8.

médiaire de Dillis; en 1814, quelques acquisitions personnelles du prince royal à Vienne (entr'autres le soi-disant Ilioneus); enfin en 1815, par les soins de Dillis et de Klenze, de nombreux morceaux de la collection Albani, qui avaient été transportés de Rome à Paris à la suite de la révolution française. En 1812, la Grèce fournit, sans parler de quelques monuments de moindre importance, le trésor capital de toute la collection: les Eginètes. Rome resta néanmoins la source principale où la collection naissante puisa de nouvelles richesses. J. M. Wagner, à l'énergie et à l'habileté duquel on doit l'acquisition des Eginètes, fut là encore l'agent désintéressé et infatigable du prince artiste et généreux, en quête de chefs-d'oeuvres.

Cette collection, qui fut encore augmentée dans la suite, était déjà assez complète dans son ensemble en 1816 pour qu'un bâtiment spécial put convenablement être affecté à l'exposition de ces nouveaux trésors. Faute d'un terme spécial en usage, on le nomma Glyptothèque, par analogie avec bibliothèque, etc.

L'édifice.

La construction en fut confiée à l'architecte Léon de Klenze, entré récemment au service de la Bavière. Le programme demandait, à côté des salles destinées à l'exposition des statues, quelques salons de réunion, ornés de peintures à la fresque; et pour le reste indiquait d'une manière générale l'emploi du style classique. Ce style répondait à la direction artistique de l'architecte, et comme ni l'espace, ni le voisinage n'offraient le moindre obstacle, il put

agir avec une liberté presqu'entière, non-seulement quant à la forme extérieure à donner à l'édifice, mais aussi quant à la distribution de la collection, qui déterminait absolument les dispositions intérieures.

L'usage auquel était destiné ce bâtiment ne parut cependant pas permettre d'employer les formes de l'architecture hellénique dans toutes ses parties. Malgré les efforts de l'artiste pour atteindre la perfection des formes grecques, et répondre ainsi aux désirs de son royal patron, il lui sembla préférable de travailler avant tout à obtenir des salles à la fois belles et appropriées à leur but. L'architecture grecque, qui se développe surtout au dehors, ne présentait ici aucun modèle qu'il fût possible de suivre exactement. Aussi longtemps, par exemple, que l'on restait attaché à la forme horizontale des plafonds, il ne pouvait être question d'une enfilade de salles grandioses, et surtout à l'abri des dangers d'incendie, que la voûte seul peut éloigner. La fidélité au style grec ne pouvait donc convenir qu'à la décoration du bâtiment; quant au corps de la construction, l'arcature romaine était bien plus indiquée. En construisant les salles sur le plan des Romains, tout en s'affranchissant de leur style décoratif, Mr. de Klenze a tâché de prouver que le corps de bâtiment romain supporte à merveille la pureté et la délicatesse de l'ornementation grecque; et que l'élégance et la perfection de ses formes s'associent très-bien à la solidité et au mérite pratique de l'art latin. C'est dans le succès de cette combinaison que gît le glus grand mérite de l'architecte.

Le bâtiment, à peu près carré, mesure 230 pieds de façade et enveloppe une petite cour, disposition indiquée par l'analogie des maisons des anciens et par l'obligation d'éviter les fenêtres percées au déhors. Il n'en existe aucune en effet sur les trois façades principales. Au milieu de la façade frontale exécutée en marbre de l'Untersberg (près de Salzbourg), s'élève une colonnade d'ordre ionique, qui dépasse de beaucoup les proportions d'un vestibule antique, et rappelle plutôt le pronaos à huit colonnes de quelques temples. Une seconde rangée de quatre colonnes, placées en arrière des premières, donne au portique un aspect de richesse et de profondeur, et sert à unir plus intimément cette saillie avec le corps même du bâtiment. Le pronaos tout entier, à l'exception du fût des colonnes, qui n'est pas cannelé, est exécuté d'après les meilleurs modèles du style ionien; les riches et beaux chapiteaux notamment, sont imités avec quelques simplifications de ceux de l'Erechthéum à Athènes. Les décorations plastiques des entablements et du fronton, ainsi que les têtes de lions de la cimaise, les ornements en palmettes et les acrotères sont copiés de main de maître d'après des modèles attiques, et donnent à cette imitation d'un prostylos d'Athènes tout le charme du fini. La plus splendide parure de l'édifice n'en est pas moins le groupe du tympan. Il représente Minerve, protectrice des arts plastiques, que caractérisent les huit figures qui l'entourent.

1) Minerve debout au milieu, tient dans sa main gauche, non la lance, mais le pacifique rameau d'olivier. A sa droite, et tourné vers elle, est assis 2) le modeleur, travaillant à une statue de

l'Espérance: suit debout 3) le ciseleur, avec le marteau et le ciseau appuyé à une plus grande figure de l'Espérance. 4) Le décorateur s'appuie sur un chapiteau; 5) enfin, assis dans la direction opposée, se trouve le peintre de statues, occupé à peindre une Espérance. A l'angle sont encore un vase, un Sphinx couché, et une petite statue égyptienne. De l'autre côté de Minerve est assis 6) le fondeur de bronze, remplissant de métal le moule d'une statue; suit debout 7) le sculpteur avec ses outils, appuyé sur un hermès, puis 8) le sculpteur sur bois, assis sur un tronc d'arbre, dans lequel une tête est presque complètement taillée; en dernier lieu, assis et tourné de l'autre côté 9) le potier, occupé à peindre une urne. Trois vases de formes diverses remplissent le coin.

Le plan général est de Martin Wagner. Les modèles auraient dû sortir tous de la main de Haller. A sa mort les numéros 2, 4, 6 et 8 étaient encore inachevés, ils furent modelés par les sculptures chargés de les exécuter. Les numéros 1 et 9 sont dus au ciseau de Leeb; 2, 6 et 7 à celui d'Ernest Wagner; 3 et 5 à Bandel; 4 à Sanguinetti et 8 à L. Schwanthaler.

Toute cette façade, qui fait une forte saillie sur les ailes de l'édifice, n'est pourtant pas simplement jetée en avant du bâtiment, mais elle est liée organiquement avec la salle d'entrée intérieure, de façon que le porche et cette première salle forment comme une sorte de temple enclavé dans le reste des constructions. La solennité de l'impression qui en résulte est augmentée par la majesté de la por^t entourée d'un encadrement de marbre, ^d

motifs sont encore empruntés à l'Erechthéum et dont les battants sont couverts de bronze.

Le pronaos est harmonisé avec les ailes par les trois grandes marches du soubassement (le milieu seulement forme un escalier praticable, peu apparent); ces marches ne sont pas bornées au pronaos, elles s'étendent le long de toute la façade principale et même sur une partie des deux façades latérales. Toute la décoration de cette façade est de style ionien.La surface des murailles est interrompue à intervalles égaux par des pilastres à chapitaux, dont les modèles sont empruntés à l'Asie-Mineure. L'entablement ionien qui couronne les murs est encore surmonté d'un parapet de même ordre, en manière d'attique, pour masquer à l'oeil les différences de niveau entre la toiture des differentes salles. Entre les pilastres de la façade maîtresse, et ceux de deux façades latérales, sont disposées des niches, décorées en forme d'absides, dans lesquelles sont placées dix-huit statues. Les huit statues antérieures sont consacrées aux représentants historiques et mythologiques de l'art antique: l'adroit Vulcain, l'ingénieux Dédale, Prométhée, créateur de la forme humaine, et Phidias, celui de l'idéal divin, l'inspirateur de l'art grec, Périclès, enfin le conservateur de l'art en Italie, Adrien. La première ébauche de ces six figures, est dûe encore à Martin Wagner. Elles se succèdent de la manière suivante à partir de la droite de l'observateur:

1) Dédale, caractérisé par un aile à ses côtés, exécuté par Lazzarini;

2) Prométhée, par Schaller; il donne à la -maine une âme, que personnifie un papillon.

3) Adrien, vêtu du costume de guerre des Romains, modelé par Haller, exécuté par Leeb.

4) Périclès, couvert d'un casque, vêtu de la chlamyde grecque, et tenant à la main un écrit roulé, modelé par Lazzarini, exécuté par Leeb.

5) Phidias, avec le modèle du Jupiter à ses pieds, de Schaller.

9) Vulcain, avec le marteau, les tenailles et l'enclume, par Schöpf.

Immédiatement après, sur la muraille gauche suivent les représentants de la sculpture à l'époque de la renaissance, dans l'ordre chronologique:

7) Ghiberti, avec un panneau de ses fameuses portes.

8) Donatello, barbu.

9) Pierre Vischer, avec son bonnet traditionnel, caractérisé de plus par un creuset et une spatule; ces trois morceaux sont modelés par Brugger.

10) Michel-Ange, modelé par Widnmann.

11) Benvenuto Cellini, avec la tête de licorne, modelé par Brugger.

12) Jean de Bologne, avec son Mercure, modelé par Widnmann, et sculpté comme les autres par Lossow.

Du côté droit du bâtiment, à partir du numéro 1, se succèdent les représensants de la sculpture moderne:

13) Canova, avec la tête de Pâris, modelé par Widnmann.

14) Thorwaldsen, appuyé sur l'Espérance, d'après une esquisse du maître lui-même.

15) Rauch, avec le modèle de la statue du roi Maximilian I, modelé et exécuté par Widnmann.

16) Tenerani, appuyé sur un hermès, et tenant à la main un masque antique.

17) Gibson.

18) Schwanthaler, avec le modèle de la Bavaria.

Les trois derniers numéros ont été modelés par Brugger, et tous, à l'exception du numéro 15, sculptés par Lossow.

La façade du Nord n'est interrompue que par une rampe conduisant à un second portail à quatre colonnes, avec une large fenêtre de chaque côté.

La disposition intérieure des salles était subordonnée à la classification des monuments, pour laquelle on avait adopté le principe historique. La première salle à gauche du vestibule est donc consacrée aux monuments égyptiens, et la salle suivante, qui occupe l'angle sud-ouest, aux incunables, c'est-à-dire, aux produits de l'art grec primitif et de l'art étrusque. Les salles des Eginètes, d'Apollon et de Bacchus forment l'enfilade occidentale, et aboutissent à la salle des Niobides, qui remplit l'angle nord-ouest. Ici la suite des salles destinées à recevoir des statues est interrompue par celle des dieux et par celle des héros troyens, où tout le mythe antique est pour ainsi dire condensé dans quelques peintures pleines de vie et de couleur. Elles sont destinées à servir de lieu de réunion, notamment pour visiter la collection de nuit aux flambeaux. Les deux salles sont séparées par un corridor étroit (les «fauces» des anciens), qui fait aussi communiquer directement le portail nord avec la cour intérieure et s'ouvre également sur les escaliers du souterrain et des combles, lesquels sont ainsi dérobés à la vue. L'angle nord-est comprend

la salle des héros, et la façade orientale tout entière est occupée par la splendide salle romaine. Pour lui donner une élévation proportionnée à sa longueur, le niveau en a été abaissé, et l'on y descend par six marches. Elle est suivie de la salle des sculptures de plusieurs couleurs, qui forme l'angle sud-est, enfin l'enfilade se termine par la salle des modernes, qui s'ouvre en face de celle des monuments égyptiens.

D'après leur position, les salles de coin ne pouvaient pas tirer leur jour de la cour intérieure, comme les autres; il était interdit d'ouvrir des fenêtres sur la façade frontale, c'est pourquoi l'on a adopté pour la salle des incunables et celle des monuments de couleur, la forme de rotonde avec coupole hémisphérique, recevant la lumière d'en haut. Quant aux salles occupant les angles de derrière, étant éclairées par des fenêtres extérieures, elles ont pu conserver les formes rectilignes et les voûtes surbaissées du plan général.

Le sol de toutes les salles est recouvert de mosaïques exécutés avec les marbres de nuances diverses, tirés des carrières de Füssen et de la Franconie. Les parois, en échange, sont dépourvues de tout ornement, afin de ne troubler en rien l'effet produit par les marbres antiques. On les a simplement recouvertes d'une couche de stuc imitant les plus nobles matériaux employés par les Romains à revêtir les murs, comme le granit, le *giallo*, le *verde*, le *rosso antico* et d'autres, suivant que les nuances semblaient mieux convenir au caractère des monuments, ou à l'effet de lumière ménagé dans chaque salle. Les voûtes, qui ne pouvaient porter qu'un

faible préjudice à l'impression des marbres exposés, sont cassettées, chargées de décorations plus riches, et ornées de quelques figures en stuc.

La Glyptothèque était depuis longtemps achevée, lorsqu'en 1864, il fut décidé de bâtir une adjonction dans la cour intérieure en face de la porte principale pour y loger quelques monuments assyriens acquis dans l'intervalle. Elle fut construite par Mr. Dollmann d'après les plans de Mr. de Klenze, à l'aide de motifs assyriens.

Salle d'entrée.

L'inscription suivante est gravée dans la frise en face de la porte principale:

LVDOVICVS I. BAVARIAE REX VETERVM SCVLPTVRAE MONVMENTIS QVAE IPSE VNDIQVE CONGESSERAT DECORE COLLOCANDIS HOC MVSEVM CONDIDIT ATQVE DICAVIT.

Au-dessus de la porte elle-même:

INCHOATVM MDCCCXVI.
PERFECTVM MDCCCXXX.

Au-dessus de l'entrée de la salle des Egyptiens:

REGIS IVSSV AEDIFICIO EXSTRVENDO ET DECORANDO PRAEFVIT LEO KLENZE EQVES.

Au-dessus de l'entrée de la salle des modernes:

REGIS IVSSV CAMERAS PICTVRIS EXORNAVIT PETRVS CORNELIVS EQVES.

La salle d'entrée ne contenait primitivement pas de sculpture. Postérieurement on plaça à l'entrée de la salle assyrienne:

A. Buste d'une Romaine.

Marbre de Carrare. H. 0,41. Le nez est moderne.

L'exécution de cette tête est un peu sèche. D'après la coiffure elle appartient probablement encore au premier siècle de notre ère.

B. Tête d'un Romain.

Marbre de Carrare. H. 0,42. Sont modernes: le bout du nez et l'oreille gauche.

L'expression vive et un peu grossière, les cheveux courts et la barbe coupée assignent à cette tête le troisième siècle après J. C. Elle était primitivement destinée à faire partie d'une statue.

I. Salle assyrienne.

En dehors, au dessus de l'entrée, se trouve la copie d'un relief assyrien représentant le soi-disant arbre sacré de la vie (le *hom*) surmonté du symbole du dieu Assur, et placé entre deux Génies, personnifications du principe du bien. L'entrée elle même est flanquée de deux lions aîlés, à tête humaine, de dimensions colossales, moulés en plâtre d'après les originaux actuellement au Louvre, qui proviennent du palais de Sardanapale à Kalah — et peints d'après les traces qui se sont conservées sur ces derniers. — Le sol est couvert de briques glacées, d'après des modèles assyriens. Les deux frises sont décorées au pinceau, l'une, d'un arrangement de palmettes orientales, l'autre d'une combinaison de pommes de pin et de fleurs de l'arbre de la vie. La structure de la boiserie du plafond est aussi dans le style asiatique. Les pans de muraille compris entre les sept reliefs originaux sont décorés de peintures copiées d'apres d'autre représentations assyriennes: sur la première paroi est représenté le transport d'un taureau colossal, assez semblable aux lions placés à l'entrée de la salle. Des esclaves et des prisonniers de guerre le hissent sur une terrasse élevée, en présence du roi Sanchérib (704—680 av. J. C.). Ce tableau est coupé par l'ouverture de la porte, mais les deux parties n'en forment pas moins un seul et même tout. Au-dessus, on voit à gauche des guerriers assyriens qui, munis de l'arc et montés sur deux chars, combattent victorieusement leurs ennemis; à droite, une chasse au lion, sous Sardanapale III, l'une des plus vivantes productions de l'art assyrien. — Sur les autres parois se trouvent: entre les reliefs A et B, F et G, deux lions, deux Sphinx et deux gnous; au-dessus de C et E, deux Sphinx féminins; enfin dans la partie supérieure de la salle, dans les coins entre les fenêtres, huit figures de démons, appartenant tous à la même famille, et représentés avec divers attributs.

Reliefs assyriens.

Albâtre gypseux. Les plus grands mesurent une hauteur de 2,36 mètres sur une largeur de 1,38 à 1,49. Les deux plus petits (C et E), autrefois réunis, ont une hauteur de 1,40 m. et une largeur de 1,07. Ils ont été achetés en 1863 de Percy Badger, qui prétend les avoir rapportés de Ninive à Londres. D'après les inscriptions ils proviennent du palais de Sardanapale III (non pas l'efféminé, 884—859 av. J. C.), à Kalah, ville qui était alors la capitale de son royaume, c'est selon toute apparence la Kalah citée dans la Bible (*Gen.* X, 11, 12; *Rois* II, 17, 6; 18, 11; *Chron.* I, 5, 26) et probablement mentionnée aussi par Xénophon (*Anab.* III, 4, 7) sous le nom de Larissa. Nos sujets sont exécutés en bas-reliefs avec beaucoup de précision et de soin, et devaient servir autrefois à revêtir de grands panneaux. On sait par des traces évidentes conservées ailleurs, qu'ils étaient passés en couleur dans toutes leurs parties; ainsi ils devaient dans l'origine faire l'effet des tapis et des tentures qu'ils étaient du reste appelés à remplacer dans le système de décoration architectural. Le style en est essentiellement décoratif, mais roidi par la routine. L'artiste a donné le plus grand soin à l'exécution des accessoires ornementaux, franges, ailes etc.; c'est pourquoi l'abondante chevelure et la barbe, disposées symétriquement en tresses et en mèches tordues, sont aussi devenues des éléments presqu'exclusivement décoratifs. Il semble même que dans l'exécution des formes lourdes et massives

du corps, les muscles aux contours fortement indiqués, souvent bordés de raies, trahissent la même intention, et que la représentation d'un organisme vivant et captif ait été sacrifiée à ce but. Les traits du visage n'expriment rien au-delà d'une certaine sévérité et d'une froide dignité.

A. Génie ailé et barbu, tourné à droite. Aux épaules sont fixées deux ailes, dont l'une est baissée. La tête est couverte d'une tiare ornée à sa base de deux paires de cornes de taureau. Son vêtement se compose d'une courte tunique, aux manches mi-longues, descendant jusqu'aux genoux et garnie en bas de franges abondantes. Sur ce premier vêtement il porte la robe talaire et collante des prêtres. Elle est jetée sur les hanches et sur l'épaule gauche, et laisse découvertes l'épaule droite et la poitrine. De longues cordelières et des flocs servent à la retenir. Outre les franges, le bord était décoré d'ornements en peinture dont on reconnait ici quelques faibles traces. De simples sandales servent de chaussures. De côté, entre le vêtement supérieur et la robe de dessous, apparaissent deux manches de poignards, armes destinées à combattre les Schaitans ou mavais esprits. De lourds et longs pendants sont fixés aux oreilles. Une chaîne double et massive entoure la nuque vigoureuse. Le bras et le poignet sont ornés de bracelets: l'un est un simple anneau élastique, l'autre, au poignet, est orné d'une rosette. La main droite est ouverte et élevée comme pour prier ou pour bénir; la gauche porte un lourd panier d'offrandes. Sur ce relief, comme sur tous les suivants, court en travers du

corps un écrit cunéiforme qui compte en général dix-sept lignes.

B correspond assez exactement à *A*, la figure étant tournée à gauche. La principale différence se trouve dans l'attribut de la main droite: un rameau à cinq fleurs, en forme de rose. De plus, à côté des deux couteaux on remarque encore la poignée d'une épée, terminée en tête de veau. Les deux bracelets supérieurs, et celui du poignet droit sont des rubans élastiques terminés par une tête pareille.

C et *E* formaient dans l'origine un seul relief, dont le centre était occupé par l'arbre de la vie, très-développé, et maintenant partagé. Deux figures sont dirigées vers lui: on y retrouve les mêmes vêtements, les mêmes ailes que dans les reliefs précédents; les sandales font défaut. Ces personnages portent chacun deux poignards. Des bracelets, ceux du poignet de *E* seuls, sont garnis de rosaces. Outre le panier sacré dans la main gauche, on y retrouve un nouvel attribut dans la droite élevée: un pomme de pin dont la pointe est dirigée vers l'arbre de la vie. Une différence plus essentielle consiste dans la tête, qui dans les deux figures est celle du faucon vigilant et clairvoyant, mais la nuque en est couverte de cheveux, qui tombent en arrière comme ceux d'un homme, tandis que sur le crâne s'élève un mouchet de plumes, formant une sorte de crête. Par opposition aux lèvres serrées de *A* et de *B*, les deux becs sont ici ouverts. L'inscription cunéiforme compte 26 lignes et court sur la partie supérieure des figures.

D, *F* et *G* correspondent à *A* et *B*; *D* et *G*

sont tournés à gauche, *F* à droite. Les attributs sont dans la main gauche la corbeille, et la pomme de pin dans la droite élévée. Tous ont le manche du poignard orné d'une tête d'animal, et les mêmes ornements aux bracelets, à l'exception de *F*. La tiare de *D* est triplement cornée.

La signification de ces figures ailées n'est pas encore bien fixée. Comme elles accompagnent le plus souvent les monarques dans l'exercice de leurs fonctions religieuses, elles paraissent représenter les divinités protectrices qui veillent sur les rois et les protègent contre les puissances des ténèbres. On croit reconnaître dans la pomme de pin, le symbole de la fécondité; la corbeille se rapporte probablement au culte. Le nombre plus ou moins considérable de cornes semble indiquer le rang plus ou moins élevé et la plus ou moins grande puissance ou activité de ces déités.

Les inscriptions, qui se répètent identiques sur tous les reliefs, ne contiennent (d'après l'interprétation de Mr. J. Grivel), que les noms et les titres du roi Sardanapale III, les noms de son père et de son grand-père, une courte nomenclature de ses états et de ses conquêtes, et enfin des détails sur la reconstruction et l'embellissement de la ville de Kalah, sa résidence, et du palais qu'il y fit bâtir.

II. Salle égyptienne.

Cette salle n'aurait pas pu être décorée dans le style égyptien sans former un contraste désagréable avec celles qui la suivent en enfilade. On a donc employé dans l'ornementation du plafond aussi bien que dans celle des autres salles, des motifs grecs d'un style ancien et sévère, exécutés par Hartmann, sur les dessins de Klenze. Un relief en demi-cercle, modelé par Schwanthaler surmonte la porte d'entrée. »La portée et le développement de l'art égyptien«, »dit Klenze, »sont admirablement indiqués par la légende que »l'artiste y a représentée: Isis, qui sert la reine de Byblos »en qualité de nourrice, a cherché longtemps le cadavre »d'Osiris, son époux, enfermé par Typhon dans un cercueil. »Elle le découvre enfin dans une colonne du palais du roi »Malkandros, brise le bois d'érica qui l'enveloppe, et dégage »le mort de sa prison. Le cercueil des momies, qui jusque »dans les temps les plus récents conserve la forme du corps »humain aussi exactement que celui où Typhon parvint à en»fermer son frère, est en effet le type, non seulement de la »statue, mais aussi de la forme et des proportions de la »colonne égyptienne«.

La collection renfermée dans cette salle n'a pas la prétention de former un pendant avec celle des sculptures des Grecs ou des Romains Il ne s'agissait que d'avoir un choix d'échantillons propres à servir de point de comparaison pour apprécier le caractère artistique des différents peuples de l'an-

tiquité. L'interprétation des hiéroglyphes, quelqu'intéressante que puisse être cette étude, n'entre pas dans le plan de cette notice, mais toutes les explications désirables à ce sujet se trouvent dans l'ouvrage publié à Munich en 1865 par F. J. Lauth, sous le titre de »Catalogue explicatif des monuments égyptiens qui se trouvent à Munich.«

1—4. Canopes.

Albâtre oriental. H. 0,42—0,46. Achetés en Egypte par le consul Drovetti.

Des vases de cette espèce se trouvent ordinairement placés debout dans les tombeaux, aux quatre coins du cercueil. Ils ne renfermaient point, comme on l'a cru d'abord, de l'eau sacrée du Nil, mais les viscères du défunt. Les différentes têtes représentent les soi-disant Génies des morts, qui personnifient ici directement les principaux organes du corps. La tête humaine figure l'estomac, celle du singe (cynocéphale) le cœur et les poumons, celle du chacal (qui par erreur est remplacé ici par une seconde tête humaine) le gros intestin, enfin celle d'un épervier l'intestin grêle. Les déesses qui prennent la parole dans le texte correspondent à ces quatre personnifications: ce sont Isis, Nephtys, Neith et Selq. Il reste encore quelques vestiges de peinture en noir, rouge et bleu. Le style et la répétition du même nom sur ces quatre canopes font supposer qu'elles appartenaient à un seul et même cercueil, et qu'elles datent du temps des Ptolémées.

5—6. Statues de prêtres.

Marbre noir (nero antico). H. 1,58 et 1,59. De la villa Albani.

Ces deux statues sont assez semblables l'une à l'autre. L'une (5) avance le pied droit, et l'autre le pied gauche. Elles portent sur la tête la coiffure connue sous le nom de calantica et sont vêtues du sindon qui entoure les hanches à la façon d'une fustanelle. L'uniformité du poli rend presqu'impossible de reconnaître les parties qui ont été rapportées. Il est cependant probable que la tête avec le cou, les bras et les bâtonnets du n° 5 sont modernes, et que les parties inférieures ont été fortement rapiécées. Il semble aussi que la tête du n° 6 n'est pas authentique, non plus que le bras droit, de l'épaule au poignet, et la plus grande partie des jambes. Les mains, chargées chacune d'une bourse, paraissent antiques. — Quoique le caractère de l'art égyptien soit conservé dans l'ensemble, les matériaux employés, et plus encore les formes librement développées, trahissent une époque tardive, l'école égyptienne sous l'empereur Adrien.

7. Sphinx couché.

Basalte verdâtre. Long. 1,01; H. 0,57. De la villa Albani. Sont modernes: le nez, selon toutes apparences les pattes, et plusieurs autres parties du corps.

Le corps est celui d'un lion, la tête celle d'un homme imberbe. Au devant de la calantica, qui sert de coiffure, se trouve l'uræus; en arrière un

appendice en façon de tresse. Le tout personnifie l'énigme proverbiale du sphinx, qu'un auteur ancien définit: »la force unie à la raison«. Symbole du soleil dans l'origine, le sphinx servit plus tard à représenter des rois, et par exception des reines. Dans ce dernier cas seul, on lui donnait la figure d'une femme, qu'on trouve ordinairement dans le mythe grec. Bon travail romain.

8. Sphinx couché.

Basalte noirâtre. Long. 0,99; h. 0,46. De la villa Albani. Les restaurations de détail ne peuvent s'énumérer.

Quoiqu'il ne soit pas le pendant du monument précédent, il lui correspond néanmoins dans toutes ses parties essentielles.

9. Stèle funéraire.

Grès blanc. H. 0,45; long. 0,31. Elle est de forme cintrée comme la plupart des autres stèles. Ce numéro, ainsi que les nos 10, 11, 12, 16, 26 et 28, a appartenu au consul Drovetti.

Sur la partie supérieure est le sceau de l'infini au-dessus d'un vase placé entre les deux yeux mystérieux, dont la signification est: salut. Au-dessous est assis le juge des enfers, Osiris barbu, tenant dans les mains le sceptre Kukupha et un fouet. Sa haute coiffure est ornée de côté de deux plumes. Derrière lui, deux bras appuyés sur une croix ansée, soutiennent un haut parasol. Une table chargée d'offrandes est placée devant le dieu; un homme et une femme s'en approchent en suppliant. Ce sont les défunts auxquels la stèle est consacrée.

Un cippe, sur lequel repose une fleur de lotus, est placé sur le sol entre les deux personnages. Une servante les suit par derrière, portant un rameau fleuri. Le même couple se retrouve dans le régistre inférieur, assis devant une table couverte d'oblations; leurs trois fils, et leur fille s'avancent, les mains chargées des toutes sortes d'offrandes. A côté des noms et de la dédicace, les inscriptions contiennent, comme sur la plupart des stèles funéraires, une adjuration aux dieux de la mort. — Les figures masculines (Osiris excepté) ont la peau peinte en rouge foncé; les femmes ont les contours dessinés en rouge clair, les cheveux sont noirs; les inscriptions bleues. Le monument date probablement de la XVIII[e] dynastie (1700—1500 av. J. C.).

10. Stèle funéraire.

Grès blanc. H. 0,46; long. 0,305.

En haut, le sceau, des lignes ondées, un vase et un œil entre des hiéroglyphes. Au-dessous, Osiris (pareil à celui du n° 9), un sceptre entre les mains, et assis sur un trône devant une table chargée d'offrandes. Deux époux et leur fils s'en approchent en priant. Dans le second registre figure le même couple, devant une table, vers laquelle trois fils et une fille apportent des offrandes mortuaires. Le même groupe, plus une femme agenouillée, se retrouve dans une troisième ligne. Il parait néanmoins d'après l'inscription, que ce ne sont pas les mêmes personnages, mais les représentants d'une génération postérieure. Le premier suppliant de la seconde ligne et celui de la troisiéme portent une

peau de panthère jetée sur leurs vêtements. Les hiéroglyphes contiennent les noms des acteurs de ces scènes, et les prières d'usage. Les couleurs sont pareilles à celles du n° 9, à l'exception du champ, qui porte encore des traces de couleur jaune, et des vêtements, qui montrent des restes de couleur blanche.

Au devant de la tête de la première femme assise, on distingue encore les vestiges du nom d'Amon qui a été martelé. Ce simple fait indique d'une manière positive que l'époque à laquelle remonte ce monument est antérieure à la XVIIIe dynastie (1700—1500 av. J. C.). En effet sous le règne du fanatique adorateur du soleil Amenhotep IV (Chuenaten), le nom d'Amon fut proscrit jusque dans les tombes des particuliers.

11. Stèle funéraire.

Calcaire blanc. H. 0,42; larg. 0,27.

En haut, un vase entre deux yeux. Au-dessous, Osiris assis sur un trône, comme dans le n° 9, et deux époux avec leur fils, élevant les mains dans l'attitude de la prière. Les cheveux sont noirs, la carnation des hommes, rouge, celle des femmes, jaune; les vêtements sont blancs, le visage et la barbe d'Osiris ainsi que la partie supérieure des hiéroglyphes, bleus. — Ce travail appartient selon toute apparence au même temps que le n° 10. Les figures ne sont pas travaillées en creux, comme d'ordinaire, mais légèrement en relief.

12. Stèle funéraire.

Grès gris. H. 0,42; larg. 0,25.

Après trois lignes de hiéroglyphes se trouvent deux figures, un homme et une femme, assis en face l'un de l'autre. Ce motif se répète identiquement, quatre fois. Dans le cinquième régistre, deux hommes sont assis devant un troisième. Quelques uns d'entre eux tiennent une fleur à la main, d'autres désignent du geste le sol, où sont placés divers breuvages et mets sacrés. Les couleurs sont plus accusées que dans les numéros précédents. Le corps des hommes est rouge, ainsi que le contour de celui des femmes; les sièges, les divers ustensiles sont noirs, une partie des offrandes vertes, les hiéroglyphes bleus. — Les inscriptions, peu creusées et en partie effacées, sont illisibles en quelques endroits. Quelques noms rappellent la XIII[e] dynastie (2000 av. J. C.), et le style des hiéroglyphes ne contredit en rien la supposition qui ferait remonter ce marbre à une époque aussi reculée.

13. Statue du dieu du soleil, Ra.

Granit noir. H. 1,63. Du palais Barberini à Rome. Les malléoles et le talon droit ont été légèrement restaurés.

Cette statue représente le dieu du soleil, Ra, celui qui vivifie la nature entière de ses chauds rayons, et non point, comme on l'a cru d'abord, le Mercure égyptien, Thoth Trismegistos. Le corps est dans l'attitude classique des dieux égyptiens, debout, le pied gauche en avant. Il est surmonté

d'une tête d'épervier couverte d'une sorte de calantica; une riche parure (usech), en forme de demi-cercle orne la poitrine; des hanches aux genoux tombe un tablier (le sindon), aux plis fins et serrés, qu'une écharpe retient à la ceinture; la main droite est vide, dans la gauche il tient le symbole de la vie, autrement dit la croix ansée.

La tenacité des Egyptiens à conserver toujours le même type aux images de leurs dieux, laisse difficilement déterminer la date de leurs monuments d'après le style seul. Il est cependant incontestable que cette statue est un échantillon authentique de l'ancien art égyptien, et les proportions observées semblent indiquer qu'elle appartient à l'époque des Ramessides (1500—1290 av. J. C.). Le mérite de ce travail tient surtout à la disposition sévère et précise de la charpente osseuse, tandis que les chairs et les muscles manquent de souplesse et d'élasticité comme c'est toujours le cas dans l'art égyptien. Le style donné, on ne peut qu'admirer le soin et l'exactitude avec lesquels ce travail est exécuté dans une substance si dure et si rebelle au ciseau.

14. Statue d'un personnage inconnu.

Granit noir. H. 1,23. Trouvée en Egypte, achetée à Rome de Démétrio Papandriopulo.

La tête représente évidemment le portrait d'un homme âgé, dont les formes diffèrent sensiblement du type ordinaire de la statuaire égyptienne. Les oreilles sont très-grandes, et les cheveux, coupés ras, ne sont pas achevés. L'attitude du corps appuyé contre un pilastre, la position des pieds, le bras droit

qui pend raide, le rouleau de papyrus ou le bâtonnet que serre la main sont par contre une fidèle imitation du style égyptien. L'homme est vêtu d'une longue robe de dessous, collante et à manches courtes. La manière dont le vêtement retombe entre les jambes, le bord découpé, les plis tendus en avant par le mouvement du corps, rappellent de nouveau la manière grossière encore des anciens Grecs, plutôt que celle des Egyptiens. La même impression est produite par le manteau court, aux bords découpés, qui tombe avec une certaine raideur de l'épaule gauche collée au corps, et laisse le bras droit dégagé, ainsi que par la demi-courbure du bras gauche. En comparaison de la tête, le corps est petit et mince, et les autres proportions sont aussi défectueuses. L'arrière-bras par exemple, et la cuisse sont trop courts. Les qualités qui font précisément le mérite du vrai style égyptien font donc défaut ici, sans que leur absence soit rachetée par aucune beauté d'un autre ordre, si ce n'est peut-être, par l'expression du visage, évidemment copié d'un modèle vivant. Ces particularités et ces défauts ne paraissent pas les indices d'une très-haute antiquité ou d'une esthétique encore dans l'enfance; elles semblent indiquer plutôt que nous avons ici une imitation mal comprise de la vieille manière égyptienne, quoiqu'essentiellement différente des copies ordinaires de l'école romaine. Sans avoir d'autre point de comparaison par des monuments ou par des inscriptions relatives à un travail de ce genre, il est impossible de donner une date un peu précise à cette statue.

15. Statue d'Antinous.

Rosso antico. H. 2,43. De la villa Albani. Publiée par Piroli, *Musée Napoléon* II, 44. Sont modernes: le nez, les lèvres, le bras gauche tout entier, le bras droit depuis le coude, et les deux jambes.

Antinous, favori de l'empereur Adrien, était un jeune Bithynien, d'une beauté remarquable. La tradition raconte qu'il chercha la mort dans les flots du Nil afin de conserver la vie à son maître. Cet acte lui valut l'honneur d'être mis au rang des dieux, et de nombreuses statues lui furent bientôt élevées. Comme il est nommé »Osiris Antinous«, sur l'obélisque Barberini à Rome, de même ici le sculpteur l'a representé sous la forme d'Osiris. Il est couvert du sindon et porte l'uræus, ou l'aspic royal, sur la calantica. La pose et la tenue du corps sont dans le style égyptien, mais l'influence d'une époque postérieure se trahit dans la minceur des attaches qui relient les bras au corps, ainsi que dans les jambes, qui étaient probablement séparées déjà dans l'original. Les détails d'exécution des différentes parties du corps portent le cachet prononcé de l'art sous Adrien. Les détails de conformation particuliers à Antinous: ses traits, sa poitrine remarquablement bombée, son épaule droite un peu haute ne sont pas méconnaissables, malgré le style égyptien qui domine dans toute la conception de ce portrait.

16. Groupe représentant deux époux assis.

Grès blanc. H. 0,54. Acheté en Egypte, il appartenait au consul Drovetti.

Deux époux, assis l'un à côté de l'autre, se tiennent réciproquement d'un bras par la taille, dans une douce intimité, tandis que l'autre repose sur les genoux. La structure en osier des deux sièges est indiquée avec soin. L'un d'entre eux seulement est pourvu d'un dossier et a les pieds taillés en pattes de lion. Par une exception peu fréquente, la femme est à la droite de l'homme, apparemment à cause de sa dignité de prêtresse d'Amon. Circonstance remarquable, les couleurs de la peau sont aussi interverties: la femme est peinte en rouge foncé, et l'homme a le teint jaunâtre. Les cheveux très-abondants et tressés en façon de nattes, sont travaillés avec un soin particulier. Ceux de la femme sont ornés de bandelettes, en partie dorées, en partie colorées en bleu et en rouge. Les mêmes couleurs, plus le noir, se retrouvent sur les larges colliers en demi-cercle (voy. n° 13), auxquels correspondent dans les deux figures de larges bracelets en or. La femme est couverte d'un vêtement à manches longues, et aux plis fins et serrés, garni de franges et noué sur la poitrine. Celui de l'homme n'atteint que le milieu du corps et laisse toute la partie supérieure libre, il s'élargit au-dessous des genoux et tombe sur les pieds en formant une sorte de pyramide. Cette figure tient à la main un petite linge plié. — Des inscriptions sont gravées sur la partie antérieure des vêtements, sur la plinthe, et sur l'espéce de stèle

à laquelle sont adossés les deux sièges. Elles contiennent la dédicace et les prières des morts. — Les prêtresses d'Amon florissaient à Thèbes entre la XXIe et la XXVIe dynastie surtout (de 1000 à 600 av. J. C.), époque à laquelle correspondent les proportions élancées, la précision et l'élégance un peu maniérée de l'exécution. Ce groupe est presque parfaitement conservé, sauf que le bord extérieur de la plinthe est arraché.

17. Statue d'Isis.

Granit noir. H. 1,72. Sont modernes: la moitié du nez, la partie inférieure du corps depuis les genoux, le bras gauche depuis la moitié de l'arrière-bras, le bras droit à l'exception d'un petit morceau du poignet. Les attributs sont antiques.

Isis, la mère nourricière, est caracterisée surtout par le développement du sein. Sur un vêtement inférieur, très-collant, qui n'est visible que sur le sein gauche, elle porte un second vêtement extrêmement léger, presqu'un voile, comme on le retrouve encore dans les imitations romaines Au lieu de franges, il a les bords découpés, un nœud le retient sur le milieu de la poitrine. La main gauche tient la croix ansée, la main droite un sistre à moitié visible, décoré d'une tête de Hathor. Les plis qui se détachent doucement des formes du corps, le nœud du voile, les formes richement développées de la taille et des hanches indiquent que ce travail n'est pas un spécimen de l'ancien art égyptien, mais qu'il ne peut remonter plus haut que l'époque des Ptolémées. — La tête n'appartenait pas dans l'origine à cette statue; car la pierre en est plus

semblable au basalte, d'ailleurs les hiéroglyphes commencés sur sa partie postérieure ne sont point continués sur le pilastre auquel le corps est adossé. Elle ne porte non plus aucun des attributs d'Isis, mais seulement une espèce de coiffure tressée en nattes, munie sur le crâne d'une petite plaque ronde, et dont la partie inférieure a été cassée au dessous des oreilles. Le travail de cette tête, bien supérieur à celui du reste de la statue, est sans doute purement égyptien. Les contours des yeux un peu allongés et des lèvres pleines, sont accusés avec précision; les sourcils, qui se joignent presque, sont indiqués par des filets. Le tour de cheveux est exécuté avec le plus grand soin et la plus grande netteté.

18. Statue de prêtre.

Granit rougeâtre (syénite). H 1,46. De la villa Albani. Sont modernes: le nez et l'extrêmité du menton.

Cette statue représente un homme debout, sans barbe; il porte le sindon ordinaire autour des reins et tient à la main un bâtonnet ou un rouleau de papyrus. Il n'est pas facile de décider si la tête est couverte d'un bonnet collant, ou si le crâne rasé est simplement ceint d'un large ruban. La tête rapportée n'est pas exactement de la même pierre; elle s'harmonise cependant avec le caractère général de la statue. Les formes peu accusées, superficiellement travaillées, indiquent un travail romain ordinaire.

19. Stèle funéraire.

Albâtre. H. 0,98; larg. 0,64. Achetée à Eléphantine par le capitaine Michel.

Le champ principal est enfoncé et entouré de tous les côtés d'un cadre relevé, au-dessus duquel s'élève comme couronnement une large gorge avec une abaque. Dans la gorge se trouve le sceau de l'infini au dessus du vase entre deux yeux, et deux chacals accroupis. — La partie supérieure du champ intérieur est occupée par une invocation à Osiris. Ce dieu coiffé d'un haut pschent, le crochet (pedum) et le fouet (flagellum) entre les mains, trône devant une table abondamment chargée d'offrandes. Un roi et une reine s'approchent de lui. Le premier est reconnaissable à sa mitre élevée, ornée de l'uræus, au sceptre qu'il tient de sa main droite, à la croix ansée qu'il a dans la gauche; la reine a les attributs des divinités féminines. Ces personnages sont: Amenhotep ou Aménophis III, le Memnon des Grecs, dont la statue rendait des sons au lever du soleil, et son épouse Theï (la Thaja de Champollion). Dans les cartouches qui se trouvent devant la tête du roi, ainsi que dans les hiéroglyphes gravés sur le cadre, les éléments représentant Amon, ont été martelés sous le successeur d'Amenhotep III, Amenhotep IV, persécuteur de ce dieu. En revanche, le prénom et la bandière ont été épargnés. — Dans le second régistre, après quatre lignes verticales de hiéroglyphes, on voit un homme avec deux rameaux en fleur, une femme avec des offrandes et le sistre; enfin deux hommes chargés de volailles, de fleurs et de gâteaux sacrés, affectant la forme

pyramidale. — Le troisième régistre comprend d'abord cinq lignes de hiéroglyphes, puis un homme portant deux flambeaux sacrés et trois femmes chargées de volatiles, de gâteaux et de fleurs. — Les bords relevés sont couverts de hiéroglyphes, colorés en vert-pâle, ainsi que les figures.

Cette pierre sépulcrale est consacrée à un haut fonctionnaire, prince et toparque, qui fournit de blé l'Amoneum, et à son épouse, par leur fils, inspecteur des constructions sur la montagne sainte, probablement le Gebel Dosche en Nubie, qui n'est pas très éloigné d'Eléphantine.

20. Fragment de la statue de Besa.

Basalte noir. H. 0,24. De la collection Dodwell. La partie supérieure du crâne, y compris les oreilles, fait défaut. La poitrine, les épaules et la racine des bras subsistent seuls.

Ce n'est pas le Ptah des Egyptiens que représente ce fragment, mais bien plutôt le dieu Besa, originaire d'Arabie, que l'on trouve mêlé, à titre de personnage comique dans des scènes de divertissement, de danse, de musique et de toilette féminine. Dans les représentations complètes, il est figuré comme nain, la bouche ouverte, les oreilles très-grandes, avec une barbe frisée et une queue; portant de plus une épée, un bouclier et une couronne de plumes. — Ce fragment est d'un travail soigné, mais ne semble pas appartenir à l'antiquité égyptienne.

21. Tête de personnage inconnu.

Granit verdâtre. H. 0,22. De la collection Dodwell.

Cette tête, cassée à la base du cou, faisait certainement partie d'une statue. Elle est couverte de la calantica, avec l'uræus, qui indique la dignité royale. Le travail appartient à l'époque romaine.

22. Stèle funéraire.

Fin grès blanc. H. 0,84; larg. 0,58. De la collection du capitaine Michel.

La forme quadrilatère, non cintrée dans la partie supérieure, n'est pas habituelle, mais n'autorise point la supposition qu'un morceau ait été scié. Après sept rangées de hiéroglyphes, supérieurement gravés, suivent deux scènes symboliques travaillées avec un très-grand soin, en bas-relief, et non pas en creux comme sur la plupart des autres monuments funéraires. Dans la première figurent deux époux assis sur des chaises, dans l'attitude et dans le costume du groupe du n° 16. Quatre personnages s'approchent de la table, abondamment couverte d'offrandes, qui se trouve devant eux: un homme portant la cuisse d'un animal, un second tenant un oiseau, et deux femmes, qui serrent les mains sur la poitrine, en signe de dévotion. Dans le second régistre se retrouve un couple assis devant une table. Un jeune garçon, cinq hommes, dont le premier seul est ici encore chargé de la cuisse d'un animal, une femme enfin, tous une main ramenée sur la poitrine, s'en approchent à la file. Au-dessous

se trouvent, en proportions plus petites et sculptées en creux, les images de dix serviteurs tournés du côté droit de l'observateur, et de onze esclaves chargées d'offrandes et tournées dans le sens opposé. — Du côté droit, sur l'étroite paroi extérieure, sont représentés les autres membres de cette nombreuse domesticité. De six esclaves qui y sont figurées, la dernière est désignée dans les inscriptions comme étrangère; et un esclave qui occupe la dernière place, y est appelé »esclave du roi« (probablement un présent du monarque). — Les inscriptions contiennent des prières à Osiris. Le premier tableau représente un haut fonctionnaire avec sa femme; il est qualifié de chef d'une ville, commandant des archers et surveillant des bâtiments royaux (à Thèbes, selon tout apparence). Le second se rapporte au fils de ce dernier et à sa famille.

La nature des divers noms, le style et la perfection du travail, font remonter ce monument remarquable à la XIII[e] dynastie (2000 av. J. C.).

23. Statue de Horus.

Marbre noir. H. 1,57. De la villa Albani. Sont modernes: le bras droit, la moitié de l'avant-bras gauche. Les jambes sont rapiécées en plusieurs endroits.

C'est par erreur que les Grecs ont fait de Horus le dieu du silence. Sa fréquente association avec Isis et Osiris, le titre de fils de ces divinités, la grosse boucle qu'il porte à la tête, le doigt dirigé vers la bouche le caractérisent plutôt comme »l'enfant«. Or il est vrai que la tête de cette statue est rasée et entourée d'un anneau, et qu'une seule boucle

tombe derrière l'oreille droite, mais le marbre en est un peu différent de celui du reste de la statue, et l'on a même des doutes sur son antiquité; de sorte qu'il est difficile d'affirmer positivement que cette statue soit celle d'Horus. Le corps est celui d'un jeune homme, vêtu d'une robe collante qui tombe jusqu'à la cheville, mais sans dissimuler le sexe. Elle est ornée dans sa longueur d'un bord ouvragé, qui entoure le cou et descend jusqu'au bas du vêtement. Les attributs et le bras élevé ne jettent aucune lumière sur la signification de cette figure, car aucune de ces parties n'est antique.

24. Groupe représentant deux époux assis.

Grès blanc. H. 1,08. Acheté du capitaine Michel. Sont modernes: le nez et quelques parties du bord des vêtements.

Ce groupe est semblable à celui du n⁰ 16; mais l'ordre traditionnel y est cependant observé: la femme assise à la gauche de son mari. L'homme a les deux mains posées sur ses genoux; il porte un tablier tombant en pyramide depuis les genoux, de plus un vêtement de dessous, très-collant, aux manches mi-longues, s'élargissant vers le bas. La femme est vêtue d'une seule robe, sans plis, dont les manches atteignent le milieu du bras. Elle passe la main droite derrière le dos de son mari. Les chevelures, très-abondantes, sont travaillées avec un grand soin. Celle de la femme est ornée d'un riche fronteau. L'exécution générale est du reste élégante et régulière, quoique plus sobre de détails que celle du n⁰ 16. L'ensemble des formes est moins élancé,

les visages surtout sont plus larges et travaillés avec moins de détail et de précision. — Les mêmes personnages paraissent de nouveau sur le dessin extérieur en creux. L'homme et la femme sont assis en face l'un de l'autre; sous leurs sièges sont deux vases de formes diverses, entr'eux un petit autel. Les hiéroglyphes contiennent les invocations du mari à Osiris et de son épouse à Hathor. — D'après les titres d'une côté et le style du travail de l'autre, ce morceau parait provenir de Thèbes et dater de la XXVI[e] dynastie (600 av. J. C.). — Les inscriptions du côté antérieur sont peintes en bleu, celles du côté postérieur portent quelques traces de couleur rouge.

25. Quadruple tête de Brahma.

Lave grise. H. 0,19. Apportée de Java par le professeur Reinward de Leyde.

Ce morceau Indou représente Brahma créateur. Il porte le nom de Tschaturanana (aux quatre faces) répondant aux quatre mondes créés et aux quatre éléments; aussi est-il très-souvent figuré avec quatre visages tournés vers les quatre vents. Ceux-ci, tantôt barbus tantôt adolescents, comme dans notre sujet, ont de longues oreilles, sont couverts de diadêmes et de tiares pyramidales et forment ensemble une seule tête. (V. Moor *Panthéon indou* pl. 3. 4). Les traits, originairement d'un bon travail bien accusé, sont un peu émoussés par le temps.

26. Stèle funéraire.

Grès blanc. H. 0,60; larg. 0,35. Achetée en Egypte par le consul Drovetti.

En haut Osiris et le Chem ithyphallique entre deux chacals couchés sur des piedestaux. Au-dessous, à gauche, un homme; à droite, une femme, assis sur des chaises. Le troisième et le quatrième régistre sont occupés chacun par deux hommes agenouillés. — Les parties nues des hommes et une bande transversale dans le bas portent seuls des traces de coleur rouge. — Les trois lignes d'écriture hiératique qui terminent ce morceau, sont malheureusement effacées. La date du monument ne peut être fixée avec précision.

27. Stèle funéraire.

Grès blanc. H. 1,365; larg. 0,70. Acquise du capitaine Michel.

Une seule figure, celle d'un homme assis, se trouve sculptée à gauche au bas de cette stèle. Elle est placée devant une table couverte d'offrandes. Tout le reste de l'espace est occupé par vingt-cinq lignes de hiéroglyphes relatifs à des matières religieuses. Ce monument fut consacré sous le règne d'Amenembat II, roi de la XIIe dynastie (2500 a. J. C.) par un prêtre d'Abydos, »conducteur des prophètes.« L'inscription indique le rang et la dignité de cet homme, puis les noms et les qualités des différentes offrandes, un régistre des fêtes principales, enfin la liste de 26 noms de divinités (voy. Lauth, dans Brugsch *Matériaux pour servir* etc.).

Ce précieux morceau provient d'Abydos, où les nobles Egyptiens, même ceux des parties éloignées du pays, achetaient de leur vivant une sépulture, afin de reposer aussi près que possible du tombeau d'Osiris.

28. Stèle funéraire.

Grès blanc. H. 0,61; larg. 0,29. Acquise en Egypte du consul Drovetti.

Cette pierre est couronnée d'une gorge aux vives couleurs. Après deux lignes de hiéroglyphes peints en bleu, on voit deux femmes debout vis-à-vis l'une de l'autre. Elles tiennent des fleurs de lotus, et sont séparées par un amas d'offrandes empilées. Après un espace intermédiaire, composé de quatre bandes superposées, suit dans la partie inférieure la porte enfoncée d'un tombeau, au-dessus de laquelle se trouve une petite fenêtre. Deux yeux sont gravés sur l'architrave proéminente. A droite et à gauche de la porte sont deux lignes verticales d'écriture hiéroglyphique. L'astragale qui sert d'encadrement extérieur était décoré de rubans peints en noir, à la manière des astragales qui se trouvent à l'extérieur de beaucoup de temples égyptiens Les figures sculptées en relief, rappellent le style élégant de la XXVI[e] dynastie (600 av. J. C.), époque que semblent indiquer aussi quelques innovations dans le système des hiéroglyphes. Les inscriptions apprennent que les personnages mis en scène appartiennent à la famille royale.

28 a. Statue d'Osiris.

Granit noir. H. 0,60.

Statue d'un homme assis, couvert de vêtements collants couvrant complètement les pieds. Quoique la pointe de la barbe soit la seule partie de la tête qui se soit conservée, la dénomination d'Osiris est cependant justifiée par les attributs; des mains croisées sur la poitrine, la gauche tient le sceptre court (pedum), la droite le fouet. L'inscription lui donne le titre de roi ainsi que le cartouche royal. D'autres noms mentionnés dans cette inscription rappellent la XXVIe dynastie, celle qui précéda la conquête des Perses. Le caractère artistique du travail correspond aussi à cette époque, qui se distingue de l'art égyptien plus ancien par la finesse et l'élégance des proportions.

29. Tête de Bouddha.

Lave grise. H. 0,35. Apportée de Java par le professeur Reinward de Leyde.

Bouddha, le neuvième avatara (incarnation) de Wischnou, fondateur du Bouddhisme, est adoré comme la sagesse divine, sous les traits d'un beau jeune homme assis dans une méditation profonde. Il porte en général des cheveux régulièrement bouclés, avec une tresse au sommet, nommée Dschata, signe de pénitence. Les yeux sont abaissés dans une intime contemplation. Les oreilles, fort larges, s'allongent sous le poids des ornements. Le travail de cette tête est vigoureux, d'une exécution très-nette, malgré la grossièreté du grain.

Elle donne une idée précise du caractère tendre et voluptueux de l'art indien. Ou trouve le dessin de cette tête et de plusieurs autres Bouddhas semblables dans Raffles *History of Java* II, p. 53; pl. 3, et suivantes.

30. Statue d'un grand-prêtre.

Calcaire blanc. H. 1,38, y compris la plinthe double, Découverte à Thèbes en 1818, par Riffaud, comme cela est indiqué sur les pieds. Achetée à Rome, de Baseggio. Sont modernes: l'extrémité du nez et quelques fragments de la plinthe.

Ce marbre représente un homme accroupi, les bras ramenés sur les genoux: attitude qui représentait pour les Égyptiens l'idéal du repos. Les cheveux légèrement ondés sont travaillés avec soin et précision. La barbe qui garnit le menton, est carrée, comme d'ordinaire chez les Egyptiens. Les traits de la figure portent le cachet authentique du type égyptien; les yeux et les sourcils, peu accusés par le modelage, sont mis en relief à l'aide de filets; les autres traits sont rendus avec précision et clarté dans un style pur et sévère. Les pieds sont cachés sous le vêtement qui entoure le corps comme celui d'une momie; les mains en sortent, et paraissent comme collées sur la surface supérieure des genoux. Les formes principales du corps et les grandes lignes du squelette se laissent néanmoins deviner sous cette enveloppe, et trahissent l'entente profonde qu'avait l'art égyptien de la structure intime du corps humain. — Les inscriptions qui couvrent cette statue lui donnent une valeur

qui en fait le morceau le plus précieux de toute la collection. A côté des prières et des exhortations religieuses gravées sur le devant de la statue et sur sa base, se trouve sur la surface postérieure toute l'histoire de l'homme qu'elle représente.

Bakenchons, enfant jusqu'à sa quatrième année, adolescent jusqu'à sa quinzième, entra dans un établissement du roi Séthosis I. Il devint prêtre d'Amon, et suivant des intervalles de 4, 12, 15 et 12 années, il parcourut l'échelle entière des honneurs pontificaux, et obtint enfin la dignité suprême de premier prophète de ce dieu. Il occupa vingt-sept années cette charge glorieuse, de sorte qu'il mourut âgé de 85 ans. Sous le règne de Ramsès II Sésostris (1400 av. J. C.), dont les cartouches sont encore visibles sur les épaules, Bakenchons fut de plus l'architecte en chef de la Thébaïde, et à ce titre bâtit un pylone, éleva des obélisques de syénite, ainsi qu'un édifice en pierre de Zam; il établit des canaux et des plantations d'arbres ornées de colonnes et de piliers; il fit enfin construire des barques pour la théorie de la triade thébaïque: Amon-Muth-Chensu.

31. Obélisque.

Syénite. H. 5,55; larg. à la base 0,52. Découvert en 1630 à Rome par le Jésuite Kircher, à l'angle d'une maison; il fit ensuite partie de la collection Albani, fut transporté à Paris, et de là à Munich.

Champollion reconnut dans les débris de l'obélisque Borgia le pendant de celui de Munich. Les hiéroglyphes, qui se répètent sur ses quatre faces, sont difficiles à déchiffrer. Ils semblent indiquer

néanmoins que Sextus Africanus, préfet d'Égypte, y fit travailler ces obélisques pour le compte d'un empereur, Domitien probablement, et les fit transporter en Italie. Ils étaient selon toute apparence destinés, comme les deux obélisques de Bénévent, à être placés devant quelque maison de style égyptien. L'encadrement du texte hiéroglyphique, qui se retrouve aussi sur d'autres obélisques romains, est contraire à l'usage égyptien; de plus, le travail et toute la manière artistique avaient déjà fait classer ce marbre parmi les produits de l'époque romaine, avant que l'explication du texte fût venue confirmer cette opinion. Il n'existe aucune incertitude sur l'authenticité de la partie moyenne de l'obélisque de Munich. Des doutes ont été soulevés quant à l'antiquité des parties supérieures et inférieures, et n'ont pas encore trouvé de solution définitive.

III. Salle des incunables.

Comme son nom l'indique, cette salle est destinée à recevoir les monuments les plus anciens que produisit la Grèce, lorsque les arts y étaient encore au berceau. Mais déjà aux époques où l'art était arrivé au plus haut degré de développement, on aimait à conserver quelquefois le style sévère et archaïque, surtout pour les monuments sacrés et pour les objets destinés au culte. Plus tard encore, lorsque sous Adrien les religions antiques commencèrent à tomber en dissolution, on tenta d'appuyer les efforts pour les raviver en ressuscitant aussi dans l'art les formes et le style des premiers âges. Ce fait explique pourquoi, dans cette collection et dans toutes celles du même genre, les imitations du style archaïque surpassent le nombre très-limité des échantillons authentiques de l'art grec dans ses premiers essais. Ce n'est du reste que depuis une époque postérieure à la fondation de la glyptothèque qu'il eût été possible de classer avec exactitude les monuments appartenant à ces différentes époques.

Cette salle contient en outre plusieurs échantillons de l'art étrusque, dont une partie du moins peut revendiquer une haute antiquité, et se placer en cela sur la même ligne que les monuments grecs.

32—38. Reliefs étrusques en bronze.

On fit en 1812, près de Pérouse, la trouvaille importante d'un grand nombre d'objets en bronze; mais malheureusement ce trésor fut dispersé par l'ineptie de ceux qui l'avaient découvert. Le musée britannique en obtint quelques morceaux, d'autres restèrent au musée de Pérouse, une grande partie enfin devint la possession de Dodwell, qui les céda à son tour au roi Louis I. Les morceaux les plus remarquables se trouvent seuls dans la Glyptothèque, tandis que ceux de dimension et d'importance moindres sont exposés dans l'Antiquarium royal. Ils sont à peu près tous publiés par Inghirami dans les *Monumenti etruschi* Sér. III, pl. 22 et suivantes; par Micali dans les *Monumenti per servire alla storia ecc.* 1833, pl. 28—31; et par O. Müller, *Denkmäler der alten Kunst* I, 59. Dans toutes ces publications cependant, il manque l'indication des ornements les plus fins, burinés sur les originaux. Voy. aussi, Vermiglioli, *Saggio di bronzi etruschi;* et Friederichs, *Bausteine zur Geschichte der griech.-röm. Plastik* n° 970 et suiv.

Quelques fragments, des essieux à tête de bronze par exemple, donnent à penser qu'une partie de ces reliefs était destinée à recouvrir et à orner le caisson carré d'un chariot, d'une forme analogue à celle du relief qu'on trouve dans Micali, pl. 57. On ne peut affirmer cependant qu'ils fissent tous partie du même objet. — Le relief des figures est repoussé au marteau dans de minces plaques de

métal, tandis que les menus détails, comme les cheveux, les crinières, les ornements des draperies, sont exécutés en gravure avec beaucoup de soin. Deux échantillons (35 et 38) sont travaillés d'une façon un peu différente: les contours et quelques lignes isolées y sont enfoncés à l'aide d'un instrument aigu, mais non tranchant. — La hauteur des reliefs dépend de leur destination; ils sont presque demi-ronds lorsqu'il s'agit par exemple d'orner l'extérieur, et tout-à-fait bas à l'intérieur. L'exécution très-soignée dans le premier cas, est plus lâche dans le second. — Le style est tout à fait archaïque, et trahit une influence du style décoratif asiatique, analogue à celle qu'on reconnait dans les reliefs du temple d'Assos. Les animaux surtout portent ce cachet; leurs formes sont typiques et conventionnelles, tandis que l'élément national étrusque cherche à se faire valoir dans les figures humaines, quelque peu arrêtées qu'y soient encore les formes et les règles d'un style particulier et bien déterminé. — C'est également à l'influence asiatique qu'est probablement dû le choix d'une partie des sujets, les animaux fantastiques, les personnages qui rappellent la combinaison de l'homme et du poisson dans les figures d'Oannes, de Derceto, etc. Il semble pourtant que le groupement des figures dans l'œuvre de l'artiste étrusque ait été déterminé par un intérêt purement décoratif; du moins a-t-il été impossible jusqu'ici de prouver que l'assemblage des divers éléments de la composition soit commandé par une idée précise mythologique ou symbolique.

Nr. 32.

Long. 1,11; h. 0,44 et 0,16. *Inghirami* 24, 2 et 25; *Micali* 28, 1 et 2.

Ce relief couvrait probablement la surface extérieure d'un des côtés du char. Il est limité par un bord relevé, à l'extérieur duquel on ne voit que la petite figure d'un jeune homme debout et tranquille, une lance à la main; à l'intérieur, sur la partie gauche, on voit une chasse au sanglier. L'animal est attaqué de front et en arrière par deux chiens, tandis qu'un chasseur, vêtu, comme tous les autres, d'une tunique courte, lui enfonce une pique dans la gorge. Un autre compagnon, sans barbe, arrive par derrière avec un troisième chien en laisse, et semble encourager le chasseur de ses cris joyeux. Plus loin on voit un cheval marin qui n'a plus aucune relation avec le scène de chasse, puis, dans la direction opposée, une femme qui semble nager. Elle est couverte d'un vêtement collant orné d'écailles, auquel sont fixées des nageoires au dos et à la poitrine. Plus loin encore, marchent un archer et un autre personnage qui pose probablement le pied sur un adversaire qui n'est pas conservé sur le fragment, et dont selon toute apparence il saisit la tête de la main gauche, tandis que la droite est armée d'un poignard ou d'entraves. Tous les vêtements sont couverts de fines gravures.

Nr. 33.

Long. 0,59; h. 0,42. *Inghirami* 23; *Micali* 28,5.

Morceau semblable au précédent, servant peut-être de dossier postérieur ou antérieur, plus étroit

que ceux des côtés. On y voit une femme accroupie, de face, aux jambes écartées, avec une face de Méduse, grosse et ronde, la bouche largement ouverte, la langue pendante. Les cheveux, retenus sur le front seulement par quelques cordons, tombent de chaque côté en longues mèches. Elle est vêtue d'un chiton court serré à la taille, couvert d'élégants méandres et de palmettes très-finement gravées. Les bras sont étendus, chacune des mains serre la gorge d'un lion bondissant. A l'angle intérieur du bord arrondi apparait de nouveau un cheval marin, et à l'extérieur, au-dessous, un oiseau haut sur jambes et le cou tendu en l'air.

Nr. 34.

H. 0,39; larg. 0, 16. *Inghirami* 35; *Micali* 31,2.

Figure humaine, nue, tournée à gauche. Elle a une tête de taureau; les cheveux, longs et raides, pendent en arrière en façon de crinière. Les pieds sont de profil, ainsi que la tête, la poitrine est de face. Cette position n'est pas une imitation du style égyptien, mais sert ici à donner un mouvement plus dégagé au bras droit tendu en avant.

Nr. 35.

H. 0,48; larg. 0,14. *Micali* 28,7; comp. *Inghirami* 16,2.

Femme debout, tournée à droite; elle tient de la main droite un alabastron, de la gauche, elle soulève doucement sa longue tunique, à manches mi-longues. Le manteau, en forme de long voile, jeté sur le derrière de la tête, tombe sur le dos et sur les épaules.

Nr. 36.

H. 0,23; larg. 0,47. *Inghirami* 34,1.; *Micali* 28,4.

A gauche sphinx ailé, couché; lion, à droite. On remarque au cou du sphinx le bord d'un vêtement qui ne continue pas sur le corps.

Nr. 37.

H. 0,15; long. 0,56. *Inghirami* 32,2.

Deux animaux attaquent par devant et par derrière un cerf tacheté. La partie antérieure de l'animal de droite est seule conservée. Les formes allongées du corps et le défaut de crinière indiquent plutôt des lionnes que des lions.

Nr. 38.

H. 0,26; long. 0,70. *Inghirami* 33,1; *Micali* 28,3.

Homme, court-vêtu, aux longs cheveux, un genou en terre; la tête tournée à gauche. De la main droite il tient un glaive; de la gauche il saisit le lacet qu'il a passé autour du cou de deux lions qui s'avancent vers lui, les pattes symétriquement élevées. Au contraire du n⁰ 36, les crinières et les poils de l'épine dorsale sont hérissés, et comme au n⁰ 35, toute espèce de gravure fine fait ici défaut.

39. a—e. Cinq têtes de dieux.

Bas-reliefs en terre cuite. H. 0,42; larg. 0,39. Trouvés, dit-on, à Porcigliano, le Laurentum des anciens. Ils appartinrent d'abord au prince Chigi, puis au prince Poniatowski

à Rome. A et B ont été publiés par Guattani *Ant. Mon.* 1784, pl. 2 et 3. Sont modernes: quelques angles et presque toute la moitié droite de Minerve.

Ces cinq plaques, aux ornements en forme de cadres, semblent, d'après les sujets qu'elles renferment, avoir fait partie d'une plus nombreuse série (des douze dieux probablement), et, par leur forme, avoir été destinées à l'ornementation de caissons. La simplicité des formes, qui touche à la sévérité archaïque s'expliquerait dans ce cas par des raisons architectoniques. Mais le travail ne répond pas à cette manière de voir. Le propre du bas-relief y est mal compris, et le travail des formes dénote une incertitude et une hésitation notables. Ce qui frappe surtout, c'est de voir les prunelles en creux, ainsi que la dureté avec laquelle sont rendus les détails des cheveux et des tresses, non pas tant à l'aide du modelage que d'une sorte de gravure sur la terre molle. Ces circonstances semblent indiquer que ces reliefs ne sont pas vraiment anciens, mais des imitations superficielles d'après l'antique, faites dans le siècle passé.

a) Neptune, à droite. Le barbe allongée n'est que légèrement ondée, les cheveux sont courts derrière la tête, qu'une double tresse entoure tout entière. Derrière l'épaule est un petit trident symbolique.

b) Hercule, très-jeune, à droite. La peau de lion couvre la tête et se noue autour du cou.

c) Tête de femme voilée, à gauche. Il n'y a pas de signes qui fassent reconnaître une Junon. Peut-être a-t-on voulu représenter Vesta.

d) Apollon, à droite. Les cheveux sont ar-

rangés en boucles rondes sur le front et réunis en queue par derrière, tandis que deux autres tresses entourent la tête. La chlamyde est indiquée sur l'épaule. On aperçoit quelques traces de couleur sur cette table plus distinctement que sur les autres. Le fond est bleu, la carnation d'un ton jaune, les cheveux d'une teinte foncée.

e) Minerve, à gauche. Les cheveux sont disposés en avant en masses ondées; une tresse entoure la tête. L'égide à écailles avec la tête de Méduse est nouée autour du cou.

40. Téte de guerrier.

Marbre de Paros. H. 0,54. Autrefois propriété de Dodwell. On ignore malheureusement où elle a été trouvée. Sont modernes: le nez, la pointe antérieure du casque et l'hermès.

Cette tête de guerrier à la barbe pointue, au casque corinthien repoussé en arrière, est sans contredit un travail grec vraiment ancien. Elle peut remonter à la même époque que les figures du fronton oriental du temple d'Égine; malheureusement il n'y a pas moyen de préciser à quelle école elle appartient. Elle reste au-dessous des monuments éginètes quant à la sévérité et l'exactitude de l'exécution plastique; mais elle les surpasse par l'expression de vie individuelle. La position irrégulière de la bouche lui donne même tout le caractère d'un portrait. Les prunelles semblent avoir été peintes. Les cheveux coupés courts sont encore disposés en boucles régulières et conventionnelles. La barbe encore massive, il est vrai, mais correcte dans sa

disposition, trahit une tentative pour arriver par le travail de la surface à une imitation plus fidèle de la nature. Une certaine négligence dans l'exécution du cou, et des proportions trop massives indiquent que cette tête ne faisait pas partie d'une statue, mais qu'elle appartenait à un hermès.

41. Apollon de Ténée.

Statue de marbre pentélique. H. 1,53, sans la plinthe. Trouvée dans le village d'Athiki au pied de l'Acrocorinthe, sur l'emplacement de l'ancienne ville de Ténée. Elle appartint d'abord au baron Prokesch d'Osten, et entra dans la Glyptothèque en 1854. Publiée dans les *Mon. dell'Inst.* IV, 44; et dans la *Geschichte der griechischen Plastik,* par Overbeck, I, fig. 8. Voy. aussi: Friederichs, *Bausteine zur Geschichte der griechisch-römischen Plastik,* n 3. Le milieu du bras droit seul est moderne.

Un jeune homme debout, les bras pendants et rapprochés, était le type consacré par l'art ancien grec pour de jeunes athlètes, aussi bien que pour Apollon. Le fait que, suivant Pausanias (II, 5, 4) Apollon était tout particulièrement vénéré à Ténée, justifie ici la dernière de ces interprétations. La haute valeur de cette statue tient surtout à ce qu'elle est une des plus anciennes sculptures sur marbre. Elle peut donc servir à donner une idée précise du caractère spécifique de la statuaire grecque dans son enfance, vers le milieu du sixième siècle av. J. C.). La position générale du corps, caractérisée par les épaules horizontales, les bras pendants et raides, les pieds reposant tous deux de toute leur longueur sur le sol, est pleine de rigidité, mais elle n'est pas pétrifiée comme celle des statues égyptiennes. C'est la

position de l'école sévère qui devait précéder celle du libre mouvement. Les proportions fondamentales telles qu'elles se présentent dans le squelette, la ligne tombante des épaules et du cou, la minceur du tronc peuvent n'être pas en tous points fidèles à la réalité; mais l'artiste n'est pas lié par un canon immuable et conventionnel; il rend plutôt la nature comme la voit son œil encore peu exercé, et comparativement à des essais plus grossiers encore, comme par exemple, l'Apollon de Théra, ce monument offre déjà un progrès bien remarquable dans le raffinement du travail. Dans leur conformation générale, les muscles de la poitrine et des cuisses sont encore accusés outre mesure, il est vrai, mais ils indiquent une tension véritable, ils pourraient se mouvoir, il réside en eux une force virile. Les détails du bas des jambes, comme la rotule, la tibia, le mollet et les tendons, sont rendus sur ce marbre avec une exactitude qui contraste singulièrement avec les formes effacées du milieu du corps. Dans la tête, les yeux sont un peu saillants; le nez parait trop pointu, les coins de la bouche sont relevés par un sourire étudié. La structure générale du crâne dénote cependant un sentiment juste des proportions, et l'expression, un effort incontestable pour donner aux traits un caractère individuel. Les cheveux enfin sont disposés sur le front d'une manière encore toute conventionelle, mais là où ils retombent librement en arrière, la forme ondulée est bien saisie dans son caractère essentiel.

La main d'œuvre annonce un artiste qui ne s'est pas encore affranchi depuis longtemps des tradi-

tions de la vieille sculpture sur bois. Non-seulement l'étroitesse du plan et le défaut de parties saillantes rappellent les idoles taillées dans un tronc d'arbre, mais toute la sculpture a quelque chose d'anguleux; les formes peu accusées à la terminaison des côtes semblent faites à la gouge, les coins de la bouche ont l'air d'être coupés au couteau, enfin les parties ondées des cheveux paraissent avoir été travaillées comme à la râpe et non pas au ciseau.

En dépit des difficultés extérieures qui s'opposaient encore à l'artiste et de son manque relatif d'habileté, il a su néanmoins rester simplement fidèle aux conditions fondamentales du style plastique, sans pourtant sacrifier aux règles la liberté de son inspiration. Partout on reconnait les germes d'un développement normal, de sorte que du point où était arrivé le sculpteur de cet Apollon, deux ou trois génerations pouvaient suffire pour atteindre le degré de perfection plastique que présentent les statues du fronton occidental du temple d'Egine.

42. Tête d'homme, sans barbe.

Terracotta. H. 0,25. Trouvée près de Caere dans l'Etrurie méridionale. Le pape Pie VIII en fit présent au roi Louis I. Publiée par Micali *Mon. ined.* 32,4.

Le caractère spécifique de l'art étrusque se trahit dans cette tête par le manque de style plastique, ainsi que par la conformation vicieuse de l'organisme en général et du crâne en particulier; tandis que malgré les défectuosités du travail, qui est plutôt d'un ouvrier que d'un artiste, on ne peut pas méconnaître l'intention d'arriver au portrait par une

observation attentive des traits et des formes individuelles. La ressemblance était probablement rendue plus frappante par l'addition de couleurs, dont on distingue encore des traces au bord des yeux. Celles-ci étaient dans quelques parties le complément presque indispensable d'un modelage aussi imparfait, pour les paupières par exemple, pour les oreilles, privées de canal auditif, et pour les cheveux, qui sont couchés plats sur le crâne. Des têtes du même genre, servant à couvrir des vases funéraires étrusques, en forme de canopes, se trouvent dans l'ouvrage de Micali, *Ant. Monum.* pl. 14—16.

43. Romaine en Fortune.

Statue en marbre de Carrare. H. 1,20. Transportée de l'Antiquarium royal à la Glyptothèque. Publiée par Clarac, *Mus. de sculpt.* 768, 1902. Sont modernes: une partie du diadême, du nez, de la lèvre inférieure et du menton, trois doigts de la main droite et deux de la gauche, les parties supérieures et inférieures de la corne d'abondance et le pan de vêtement qui retombe libre sous le bras gauche.

Cette statue est presque semblable à un marbre qui se trouve à Dresde (Clarac 452, 829). La corne d'abondance qu'elle tient de la main droite indique une Fortune plutôt qu'une Espérance. On y reconnait l'affectation du vieux style, habituelle sous le règne d'Adrien. Les pieds sont tous deux posés sur le sol, le gauche un peu en avant du droit; les épaules immobiles, le visage dirigé en face; et tandis que le bras gauche soutient la corne d'abondance, la main droite relève, avec une élégance recherchée, le vêtement supérieur un peu au-dessus du genou. La longue tunique aux demi-manches,

tombe jusque sur les pieds chaussés de sandales, dont les attaches étaient probablement indiquées par des traits de couleur. L'étoffe, dont les bords sont encadrés d'un ruban, semble plissée à l'antique, mais elle imite en même temps une étoffe de laine doucement crêpée suivant la manière de l'art le plus achevé. La draperie supérieure passe sous le bras droit et tombe sur le gauche en longs pans, dont les bords sont disposés en plis réguliers, ainsi que ceux de la partie repliée au-dessous du sein. En revanche les plis qui passent plus bas à travers le corps, ainsi que les formes plutôt arrondies que sévères du corps lui-même, indiquent un art parfait et libre. Les cheveux, ornés d'un diadème bas, sont disposés en ondes sur le front; puis ils tombent en longues boucles raides sur la poitrine et sur le dos en une masse déroulée, qu'un ruban transversal retient à la hauteur des épaules. Les oreilles sont ornées de pendants en forme de plaques rondes. Malgré ce style archaïque, on reconnait dans les traits du visage les traces évidentes d'un portrait, et une certaine ressemblance avec les images de Sabine, épouse d'Adrien, dont les sympathies pour l'archaïsme sont assez connues.

44. Pied de candélabre à trois faces.

Bronze. H. 0;28. Trouvé près de Pérouse avec les reliefs 32—38 et acquis en même temps. Publié par Inghirami pl. 8; par Micali pl. 29. 7 et 8; et par Müller, *Denkmäler alter Kunst* I. 59, 299. On a comblé quelques lacunes dûes au manque d'épaisseur du métal qui avait été poussé fortement en dehors pour rendre plus saillant le relief.

Ce support à trois faces repose sur trois pattes

de lion coulées, et devait probablement servir de piédestal à un flambeau ou à un encensoir. Il est formé par trois plaques de métal repoussé, dont l'une, détachée au moment de la fouille, devint la possession du musée de Pérouse. Chacune d'elles est ornée d'une figure en haut-relief. Sur la première on voit Hercule, sans barbe, tourné à gauche, portant une peau de lion sur une tunique courte. La tête de l'animal est tirée sur son front comme un casque, les pattes de devant sont croisées sur la poitrine, celles de derrière tombent sur les hanches et la queue pend en arrière. La main gauche du demi-dieu repose sur sa poitrine. Du bras droit, à demi étendu, il soutient un attribut dont l'extrémité inférieure est seule visible, mais qui parait être la massue plutôt que l'arc. — La seconde figure est celle de Junon dite ordinairement Lanuvienne, c'est la Juno Sospita de l'ancienne mythologie italique. Elle est tournée à droite et vêtue d'une longue robe, sur laquelle une peau de chèvre avec ses cornes est disposée de la même manière que la peau de lion d'Hercule. La main droite repose doucement sur la poitrine, de la gauche elle tient un bouclier ovale, échancré en demi-cercle à la façon du bouclier béotien; les pieds sont chaussés du soulier étrusque à bout relevé. — La correspondance rigoureuse de ces deux figures s'explique par le fait qu'Hercule représente ici, conformément aux idées de l'ancienne Italie, le Genius Jovialis, et Junon, la personnification féminine qui lui correspond, le Gènius des femmes; et qu'ils doivent être ici considérés comme les représentants du principe générateur et du principe féminin, à la fois dans

leur opposition, et dans leur union par le mariage. A ces divintés du mariage se joignait sur la troisième face, Vénus, vêtue d'une longue tunique et d'un manteau tiré comme un voile sur la tête. (Voy. Reifferscheid *Ann. dell'Inst.* 1867, p. 355.)

Techniquement ces reliefs ont un rapport marqué avec ceux qui ont été décrits plus haut; mais ils les surpassent par le soin et la précision du travail, qui en font l'un des meilleurs échantillons de l'ancien style étrusque découverts jusqu'à ce jour. Les peaux d'animaux sont gravées avec un soin particulier. Malgré leur perfection, ces reliefs se distinguent du même genre de travail chez les anciens grecs, par une moindre exactitude dans les proportions des membres, aussi bien que par le type particulièrement étrusque des visages.

45. Statue de l'Espérance.

Marbre grec. H. 1,54. Achetée à Rome de Vescovali. Sont modernes: le nez et le bas du front, la bouche et le menton. La tête a été cassée, et un morceau du cou rapporté; mais la concordance des boucles de la tête avec celles qui tombent sur la poitrine prouve que les deux parties appartenaient à la même statue. La partie inférieure du corps depuis le dessus des genoux, l'avant-bras droit avec la fleur et le gauche avec la moitié de la manche, sont encore restaurés.

Le motif ancien bien connu d'une femme qui tient d'une main une fleur de grenade et de l'autre relève sa robe avec une grâce recherchée, semble avoir été consacré dans l'antiquité à la représentation d'Aphrodite; mais sous les Romains il figure

plus souvent l'Espérance. — La tête, dont les cheveux sont encore disposés sur le front en boucles conventionnelles, exprime un sérieux plein de calme, mais le travail trahit une époque relativement récente. La déesse est vêtue d'une robe de dessous d'étoffe de laine et d'un manteau qui, replié sur la poitrine, laisse l'épaule gauche dégagée, et tombe à droite en longs pans, à gauche en plis plus courts. L'imitation du style ancien est ici très-superficielle, et l'exécution inférieure à celle du n° 43, dont le caractère général n'ést pas sans analogie avec cette statue.

46. Triple Hécate et Heures.

Marbre pentélique. H. 0,38. De l'Antiquarium royal.

Autour d'une colonne, au centre de laquelle une pointe de métal soutenait probablement un candélabre, sont groupées trois figures d'Hécate, la déesse qui règne dans les trois domaines de la nature. Debout dans une attitude calme, elles ont le dos appuyé au pilier, sont vêtues du double chiton serré à la ceinture et portent sur la tête un ornement en forme de modius. De longues boucles de cheveux leur tombent sur la poitrine. L'une d'entre elles laisse ses bras pendre doucement le long du corps; les deux autres tiennent dans la main droite posée sur la poitrine, un objet arrondi, un fruit peut-être, mais non la pomme traditionnelle. Elles sont enlacées par trois figures plus petites qui ne les atteignent qu'aux épaules et sont également tournées en dehors. Ce sont les Heures. Vêtues de longs chitons et d'amples manteaux, elles se tiennent

par la main et dans leur ronde, représentent le cours de l'année. — Le style affecte dans les Hécates la sévérité archaïque, mais garde une entière liberté dans les Heures. Le travail, rapide et décoratif, date de l'époque romaine avancée.

47. Sarcophage étrusque.

Albâtre. H. 0,98; larg. 0,63. Trouvé à Volterra; acheté à Rome chez Baseggio. Publié par Jahn, *Arch. Aufsätze* pl. 3; Brunn, *Urne etrusche* I, 29, 7; voy. Schlie, *Troischer Sagenkreis* p. 42.

Le relief de la partie antérieure, encadré par deux colonnes, représente Télèphe, vêtu du chiton court et de la chlamyde. Blessé par Achille à la cuisse, il est réduit à chercher son salut dans le camp des Grecs, ses ennemis. Sa blessure est déjà bandée; sur un autel, il a traîné le petit Oreste nu, et menace la vie de l'enfant afin de faire respecter la sienne. Du côté opposé accourt un personnage en longs vêtements royaux, la tête couverte d'une sorte de bonnet phrygien qu'il n'est pas rare de rencontrer sur les monuments étrusques. C'est Agamemnon, le père d'Oreste, qui arrive au secours, mais il est retenu par Achille, vêtu de la chlamyde. Entre ces deux groupes se précipite, dans la plus grande agitation, Clytemnestre richement drapée. Elle porte des bracelets, des rubans croisés sur la poitrine et un collier (*torques*) autour du cou. — Sur le côté de gauche se trouve un démon aîlé et imberbe avec une clef (?) dans la main droite inclinée, et un flambeau sur l'épaule gauche. Du côté droit on voit un Caron aîlé et barbu, carac-

térisé par la laideur de ses traits, et le marteau sur l'épaule gauche A ces attributs se joint encore un glaive dans la main droite.

Sur le convercle est la personne du défunt couché sur un lit décoré, le coude gauche appuyé sur deux coussins. Il est vêtu d'un chiton et d'un manteau, porte une guirlande compliquée sur la tête, et à l'annulaire gauche une bague; il tient de cette main un fruit allongé et de la droite un vase à boire (très-endommagé). — Les proportions du corps qui justifient bien l'épithète de gras *(pingues, obesi)*, donnée aux Etrusques, ne sont pas du tout correctes, et les formes manquent tout-à-fait de style. Néanmoins la position dégagée, le mouvement des mains et des doigts témoignent d'une certaine observation des détails, la tête porte aussi les marques évidentes d'un portrait. — Des monuments de ce genre se faisaient en fabrique à Volterra (encore aujourd'hui l'un des centres de l'industrie de l'albâtre) dans les derniers siècles de la république romaine. On en a trouvé par centaines dans les tombeaux de cette ville.

48. Sarcophage étrusque.

Comme le n[0] 47. Larg. 0,55; h, 0,83.

Le relief de la face antérieure, encadré par deux pilastres, représente un jeune homme vêtu d'une courte tunique, d'un tablier en écailles, d'une chlamyde et d'un bonnet. Il s'est réfugié vers un autel, sur lequel il appuie son genou droit. Un autre jeune homme, presque nu, arrivant de la droite, le tient par la tête et lui enfonce un poi-

gnard dans le côté. A l'opposite, on voit une femme richement vêtue, la tête décorée d'une haute parure. Elle tient une roue, dont le blessé saisit les rayons de la main droite. De plus, à l'arrière-plan est un pilier surmonté d'un vase (?), et derrière l'agresseur, un homme sans barbe, à l'expression étonnée, et couvert de longs vêtements. Les suppositions qui font de cette composition souvent répétée, Néoptolème tuant Polite à Troie, ou Oreste tuant Néoptolème à Delphes, ne sont pas encore suffisamment justifiées. Les deux côtés sont ornés d'un griffon.

Sur le couvercle est une figure d'homme pareille à celle du n⁰ 47, hors le vêtement de dessous, dont il est dépourvu. Il tient un vase (canthare) de la main droite, tandis que les doigts de la main gauche jouent avec une couronne massive de fleurs, qui tombe autour des épaules.

49. Tête de jeune homme.

Marbre de Paros. H. 0,43. Sont modernes: la moitié du nez et le morceau de l'hermès. Acquise à Rome de Finelli.

Belle tête, à l'expression calme et sérieuse, dont les cheveux lisses, retenus par un cercle sans nœud et tombant en arrière en boucles de moyenne longueur, semblent contredire la dénomination d'athlète qu'on lui avoit premièrement prêtée. Ces cheveux sont travaillés par lignes en filet contourné, qui rappellent des fils métalliques, ce qui indique l'imitation d'un bronze. Les larges proportions des parties inférieures de la face, le front bas et presque couvert, la manière énergique dont sont rendues les

arcades sourcilières, les yeux peu enfoncés trahissent un type déjà libre de dureté archaïque, mais encore sévère, adouci seulement dans le détail par la main d'œuvre et par le passage du bronze au marbre.

50. Statue de Bacchus barbu.

Marbre de Carrare. H. 1,98. Du Palais Braschi à Rome. Publiée par Sickler et Reinhardt, *Almanach aus Rom* 1811. p. 131; par Clarac, *Musée de sculpture* 696 A, 1641. Voy. Friederichs, *Bausteine* n° 59. Sont modernes: la tête, les bras jusqu'au coude, les pieds jusqu'aux chevilles, quelques bords et quelques pans du vêtement.

Les attributs restaurés, le vase à verser et la patère, ont seuls fait de cette statue celle d'un prêtre de Bacchus. Il est cependant probable que dans l'origine elle portait les attributs du dieu lui-même, peut-être le canthare et le thyrse. Le corps est vêtu d'une longue robe de dessous en laine moëlleuse, aux manches mi-longues, tombant jusque sur les pieds. Un second vêtement d'étoffe lisse descend des hanches seulement. Il est serré à la taille par une ceinture, qui retient aussi la nébride. La tête et les pattes de devant en tombent comme tablier au dessous de la ceinture, et de côté sur les cuisses; tandis que deux pans sont tirés l'un en avant, l'autre en arrière sur l'épaule gauche où ils sont agrafés sans égard à la forme naturelle de la peau. Une chlamyde légère passée au dos s'enroule aux avant-bras. On voit que les cheveux étaient réunis par derrière et formaient une queue épaisse qui tombait sur les épaules. —

La raideur des épaules, la position des pieds, les vêtements, dont une partie est collante, la rigidité des masses flottantes montrent suffisamment que l'ensemble de la composition dépend d'un type conventionnel et d'une esthétique encore gênée, tandis que les formes arrondies du corps et plusieurs draperies montrent que dans l'exécution l'on a sacrifié la manière archaïque au goût d'une époque plus moderne. Le travail aussi bien que le dessin de ce monument rappellent la Junon Lanuvienne du Vatican (*Mus. Pio Clem.* II, 21), qui date probablement du règne d'Antonin le pieux ou de Marc Aurèle.

51. Tête barbue de Bacchus.

Marbre de Paros. H. 0,42. Transporté par le sculpteur La Douse, d'un village voisin d'Athènes à Rome, où fut acheté ce marbre. Publié par Guattani, *Memorie enciclopediche* V, 139. Sont modernes: le nez, la partie droite du front et de l'avant-tête, la pointe de la barbe, les bandelettes et l'hermès.

Ce dieu porte une barbe pointue dont les mèches ne sont pas séparées, et sur laquelle les moustaches tombent en deux masses indépendantes. Les cheveux soigneusement nattés, entourent en plusieurs tresses le front et l'occiput, tandis qu'une partie, en chignon retroussé et rabattu, tombe en arrière, et est retenue à la hauteur de la nuque. De larges rubans pendent à côté des oreilles. Le sourire conventionnel des yeux et de la bouche, la pauvreté des formes, l'élégance maniérée de l'ensemble appartiennent à un type archaïque, mais une certaine mollesse dans l'exécution des détails, tout opposée à la précision

archaïque, indique un travail fait postérieurement, dans un but hiératique.

52. Tête de prêtre.

Grechetto. H. 0,39. Achetée de Ravaglini, tailleur de pierres à Rome. Sont modernes: le nez, la lèvre supérieure, les pointes de la barbe et la poitrine.

Tête d'homme ornée d'une épaisse couronne de laurier. Le derrière de la tête voilé indique un prêtre. Le poli particulier du marbre, et l'expression affectée éveillent au premier moment le soupçon d'un pastiche moderne; mais une observation plus attentive ne tarde pas à l'effacer. Le travail appartient bien plutôt à l'époque romaine (au temps d'Adrien, peut-être) et offre un exemple remarquable d'une imitation préméditée du style archaïque affecté et raffiné. L'artiste trouve peut-être une excuse dans les motifs particuliers qui l'ont conduit à l'imitation de masques scéniques. L'expression grimaçante, surtout de la bouche ouverte, l'arrangement des cheveux, les moustaches portant à côté des narines en dépit de la nature, la barbe aux contours réguliers n'ont aucune prétention à rendre les formes d'un modèle vivant, et semblent avoir été tout-à-fait subordonnés à une idée purement décorative.

53. Vulcain en hermès.

Marbre de Paros. H. 0,46. Acquis à Rome de Vescovali. Publié (sans restauration) par Gerhard, *Antike Bildwerke* pl. 81, 3 et par Müller, *Denkmäler alter Kunst* II, 18, 191.

Sont modernes: le nez, la lèvre supérieure, la moitié de la barbe et la partie antérieure de l'hermès.

Le dieu a une longue barbe pointue; les cheveux sont bouclés courts sur le front; quelques longues tresses pendent derrière les oreilles, tandis que sur la nuque ils sont plats, lisses et coupés comme une feuille. La tête est couverte d'un bonnet ovoïde, pointu à l'extrémité et aux rebords très-étroits. Le type appartient à l'art ancien, l'exécution à l'époque romaine, ainsi que l'indiquent la manière dont les longues tresses sont sculptées et les bouclettes fortement travaillées au foret, qui devaient peut-être imiter les boucles de fil de métal de l'original. Le caractère traditionnel de bonté et d'honnêteté naïves du loyal ouvrier a été conservé avec bonheur dans l'expression générale, quoiqu'il ait souffert par la restauration de la lèvre supérieure.

IV. Salle des Eginètes.

La décoration des voûtes est en rapport avec la signification des sculptures du temple d'Egine, auxquelles cette salle est exclusivement consacrée. Au-dessus de la porte d'entrée, l'on voit dans l'ornementation un foudre, symbole de Jupiter, l'ancêtre des Eacides, auquel on croyait autrefois que le temple avait été consacré. Dans les décorations de la voûte croisée sont figurés en relief les Eacides mêmes: Eaque, Pélée, Achille et Néoptolème. Au centre de la lunette qui fait face à la fenêtre, l'architecte a placé un relief de la facade principale du temple, afin de donner une idée de la manière dont étaient disposés les groupes des frontons, ainsi que de leurs ornements et de leurs couleurs. L'effet produit par les groupes ne peut cependant pas être complet; car ce relief est exclusivement composé d'après les données irrévocablement démontrables par les ruines, là même où l'harmonie générale de l'œuvre indiquait évidemment la nécessité d'une adjonction. — Au-dessous de chaque groupe, est inscrit sur la paroi qui lui fait face, un vers grec, en rapport avec le sujet qu'il représente. D'un côté, c'est un vers de l'Iliade d'Homère (XVII, 120), faisant allusion à la première signification attribuée à ce groupe, que l'on croyait figurer le combat pour le corps de Patrocle:

Αἶαν, δεῦρο, πέπον· περὶ Πατρόκλοιο θανόντος
Σπεύσομεν.

›Viens, Ajax, ô bien-aimé! courons nous battre pour le cadavre ›de Patrocle‹.
De l'autre côté deux vers de la troisième Néméenne de Pindare (36--61):

Λαομέδοντα δ' εὐρυσθενὴς
Τελαμὼν 'Ιόλᾳ παραστάτας ἑὼν ἔπερσε.

»Il détruisit Laomédon, Télamon à la large poitrine, combat»tant à côté de Iolas«.

Le Eacides ont été modelés par Schwanthaler, les griffons de la table consacrée aux fragments par E. Mayer, les ornements en style grec par Hautmann, le tout d'après les dessins de Klenze.

Statues d'Egine et fragments.

Ces monuments, en marbre de Paros, ont été découverts en 1811 par le baron Haller de Hallerstein et par Cockerell, Foster et Linckh, à l'est de l'île d'Egine, près d'un temple en ruines, que l'on prit d'abord, en vertu d'une inscription, pour celui de Jupiter Panhellenios. Plus tard cette inscription a été reconnue comme falsifiée, et l'on a vu que le temple était bien plutôt consacré à Minerve. Cela ressort de la présence de cette déesse au centre des deux groupes principaux, aussi bien que de l'inscription d'une borne servant de limite à l'enclos du temple de Minerve, et qui se trouve encore aujourd'hui dans le voisinage des ruines (voyez Ross, *archaeol Aufsätze* I, pag. 241). En 1812, par ordre de Louis I, alors prince héréditaire de Bavière, Martin Wagner fit l'acquisition de ces monuments, qui étaient pour la plupart en assez mauvais état, et pendant les années suivantes, ils furent rassemblés autant que possible avec le concours de Wagner et restaurés sous la direction de Thorwaldsen, en harmonie avec le style archaïque.

Voir sur la découverte: Cockerell dans l'ouvrage de Hughes, *Travels* 1820, p. 282; et dans le *Journal of science and the arts* 1819, VI, p. 327 et VII, p. 229. L'ouvrage d'Urlichs sur la Glyptothèque, p. 35, renferme un récit intéressant de l'acquisition et du transport à Rome. Pour la restauration, voir Thiele, *Thorwaldsen's Leben* I, 267 et 283.

Parmi les ouvrages assez nombreux écrits sur la matière, il suffira (en laissant de côté les dissertations vieillies, et les indications rapides des manuels) de mentionner encore: J. M. Wagner: *Bericht über die aeginetischen Bildwerke; mit kunstgeschichtlichen Anmerkungen von Schelling*, 1871; Welcker, *alte Denkmäler* I, 30; Overbeck, *Zeitschrift für die Alterthumswissenschaft* 1856, p. 404; Cockerell, *The temple of Jupiter Panhellenius and of Apollo Epicurius*, London 1860; Friederichs, *Bausteine* p. 46; Brunn, *Ueber das Alter der aeginetischen Bildwerke* et *über die Composition der aeginetischen Giebelgruppen (Sitzungsberichte der Münchener Akademie* 1867 II, p. 1; 1869 II, p. 448); Prachov, *la composition des groupes du temple d'Egine (Ann. de l'Inst.* 1873, p. 140); K. Lange, *die Composition der Aegineten* (*Ber. d. sächs. Ges. d. Wissensch.* 1878, II). — Quant aux reproductions par le dessin, les plus anciennes se trouvent chez Cockerell *Journal* T. VI, et ont servi à O. Müller, *Denkmäler der alten Kunst* I, pl. 6—8, les meilleures sont dans l'*Expédition de Morée* III, pl. 58 et suivv., puis dans Clarac, *Musée de sculpture*, pl. 815 - 821.

L'importance de ces monuments nous engage à faire précéder la description successive des statues de quelques considérations générales.

Exécution technique et ornementation des groupes.

Sous le rapport technique, on remarquera d'abord que ces statues étaient placées dans l'origine sur des bases étroites, épaisses de 1 à 2 pouces seulement, avec des attitudes souvent très-penchées et,

malgré l'écartement des jambes, les bras chargés de lourds boucliers. Néanmoins aucune n'emprunte pour se soutenir le secours artificiel d'un tronc d'arbre, d'un pilier ou d'aucun autre objet de ce genre. Seul, le fragment de jambe dans le fronton oriental (72 h) est soutenu par une saillie de quelques pouces, laissée dans le marbre, pour fortifier le talon. Quant à l'éxécution, celle des parties postérieures des statues est presque aussi soignée que celle des parties offertes aux regards, du moins pour le nu. En outre, on est frappé de la précision un peu aiguë des détails, qui rappelle plutôt le travail sur bronze que le style ordinaire de la sculpture sur marbre. D'ailleurs, pour faciliter le travail, tous les attributs, tels qu'épées et poignards, et plus que cela, une foule de parties saillantes et d'accessoires ont été travaillés à part, soit en bronze, soit en marbre. L'aspect général que devaient produire ces groupes dans l'antiquité était donc nécessairement bien différent, bien plus varié qu'aujourd'hui, où ils laissent dans leur ensemble une certaine impression de monotonie. Pour se faire une idée juste de ce qu'ils étaient primitivement, il est nécessaire de tenir grand compte des différents trous, des pointes et des goupilles que l'on découvre à peu près dans chaque figure, et de chercher à se représenter le changement que toutes ces additions devaient produire dans l'ensemble.

Marbre. Les pièces suivantes étaint fixées ou enchâssées au moyen de goupilles en marbre, emboîtées dans des trous carrés ou ronds:

le bouclier perdu du n° 60 (fixé par un trou

au coude, et un sur l'épaule gauche) et celui du n° 67 (par deux trous dans l'épaule gauche);

les cimiers des n°s 55, 72 a (et 74 f). Ceux des n°s 59 et 63 étaient sans doute aussi travaillés à part, quoiqu'on ne voie plus le mode de réunion; enfin le panache noté 76;

les mentonnières des casques de n° 54 (figurant la mâchoire inférieure de la peau de lion), de 55 et de 72 d et x; celles du n° 63 paraissent avoir été fixées avec des pointes en metal;

le nez du casque de 63;

les basses défenses de la nuque du derrière des cuirasses de 54 et 62 (comme on les trouve souvent figurées distinctement sur les reliefs des urnes cinéraires étrusques);

les prolongements des épaulières sur le derrière des cuirasses de 54 et 62, ainsi que la partie antérieure relevée dans le n° 54.

La tête de la Minerve du fronton oriental (72 a) a trois trous assez grands au front et aux tempes, qui dénotent clairement que tout le tour des cheveux était aussi un appendice en marbre. Un examen attentif montre que celui de la Minerve d'occident (59) n'a pas été fait d'une autre manière. De plus, au dos de celle-ci se trouvent quatre enfoncements juste sous les cheveux, et un peu plus bas un cinquième, évidemment destinés à fixer un prolongement de la chevelure. Les têtes de serpents au bord de l'égide étaient probablement aussi de marbre, et fixées par des pointes en métal.

B r o n z e. On doit penser que toutes les armes figurées aujourd'hui en bois étaient en bronze, et

fixées au marbre. Mais ces lances, ces épées, ces arcs et ces flèches n'étaient qu'une faible partie des accessoires qui enrichissaient originairement la composition, moins nombreux, il est vrai, au fronton oriental qu'aux figures d'occident.

Au fronton oriental, un trou dans l'épaule droite de 55 et de 56, ainsi qu'une pointe de métal sur la hanche de 56 et de 57 montrent que ces trois figures portaient des baudriers. A 56 le pubes était travaillé à part et fixé par trois pointes. Au nº 54, trois trous dans le côté gauche et un sur l'épaule droite servaient à fixer le carquois et sa courroie. Parfois la chevelure était de fil métallique, ce que montre une paire de trous derrière le casque de la tête 74 f.

Au fronton occidental, il faudrait suppléer chez tous les combattants masculins, sauf les archers, les baudriers, qui étaient fixés du côté gauche, dans trois trous formant les angles d'un triangle au sommet tourné en bas, et dans un trou sur l'épaule droite. Au nº 64, en raison de sa position exceptionnelle, les trous du côté gauche manquent, tandis que le nº 68 en porte un quatrième sur le dos, nécessité par la chevelure. — Chez les archers, les baudriers étaient remplacés par la courroie du carquois, disposée de la même manière.

Au nº 62, quatre trous dans la poitrine servaient à fixer les cordons qui attachaient les épaulières par devant, quatre autres placés à gauche servaient aux attaches qui rapprochaient les deux côtés de la cuirasse.

Le casque de la Minerve est semé de trous

distants d'un pouce environ, dans lesquels étaient insérées des étoiles, ou, ce qui est plus probable, des filets de métal en forme de réseau. Les trous de la visière du même casque et des nos 60 et 63, recevaient probablement des boutons ou de simples clous. On n'aperçoit pas clairement la destination de quelques trous latéraux du casque 63 et du bonnet 66.

Des ornements analogues étaient appliqués à l'anse et à la face intérieure du bouclier de Minerve. — Au milieu de son égide, une Gorgone de métal était plantée dans deux trous. La déesse portait des boucles d'oreille de métal, de même que la Minerve du fronton oriental (72 a).

D'autres trous étaient destinés à fixer les cheveux, figurés en partie par des applications de métal.

Dans la Minerve n° 59, les trous près des oreilles et ceux qui sont pratiqués assez symmétriquement trois et trois, près de la clavicule, servaient à fixer de longs cheveux bouclés;

au n° 63, deux séries au bord postérieur du casque et à l'origine de chaque mentonnière servaient d'attache à des boucles plus courtes;

au n° 65, un trou derrière chaque oreille. La comparaison du n° 66 montre que l'élévation du marbre ne représente pas la calotte de cuir qu'on portait pour éviter le frottement du casque, mais simplement le point d'attache d'un tour de cheveux en métal;

au n° 66, plusieurs trous et plusieurs pointes dans l'élévation au-dessus du front servent au même usage; une boucle de métal est restée vers

la tempe droite, qui donne quelque idée de la manière dont l'ensemble était exécuté; on voit encore deux trous derrière l'oreille droite, un derrière la gauche, et deux rangées au bord postérieur du bonnet;

au n° 68, probablement un trou à la clavicule gauche;

au n° 70 a et b, sur la poitrine des pointes de métal, pour arrêter de longues boucles;

au n° 72 d, les trous derrière le casque.

On ne sait pas si les trous dans le n° 64, disposés symmétriquement trois et trois près de la clavicule, servaient à fixer de longues boucles, les trous qui devraient correspondre vers les oreilles faisant défaut.

Restent inexpliqués: au n° 59, un grand trou sous le bras gauche, traversant la poitrine jusqu'au dos, ainsi qu'un autre entre le poignet et le bouclier; au n° 55 (comme à quelques autres fragments de boucliers) un trou traversant obliquement le bouclier vers le bord inférieur; au n° 58 quelques pointes au sommet des cheveux au-dessus du front.

Coloration.

L'effet général de ces groupes de marbre était déterminé par leur coloration aussi bien que par les accessoires en bronze. Les faibles vestiges de couleurs visibles encore au moment où les statues furent déterrées, disparurent pour la plupart avec le temps, et ce n'est guère que par l'action différente de l'air sur les parties protégées par la

couleur et sur les parties restées nues, que l'on peut constater leur présence antérieure. En général on peut poser en principe que la coloration des statues n'avait pas la prétention de reproduire les nuances propres aux différents objets dans la nature, mais seulement, de distinguer mieux par leurs teintes la différence des corps, des étoffes et des armes. Là encore il faut distinguer la *causis*, c'est-à-dire, l'emploi d'un vernis à la cire fondue destiné à modifier le ton du marbre, de l'emploi beaucoup plus restreint de couleurs appliquées en couches. La causis aura été appliquée probablement à toutes les parties nues du corps humain, surtout pour adoucir l'éclat du marbre blanc sous le soleil du midi. En échange des traces de couleurs en couche ont été trouvées sur les lèvres et les prunelles, et sur plusieurs statues on peut encore constater leur présence antérieure par le poli du marbre (en particulier, sur les n[os] 59, 60, 64, 66). Selon Wagner (p. 214), quelques vestiges sur les corps de couleur rouge, maintenant effacée, indiquaient le sang des blessures.

Quant aux cheveux, Wagner n'y trouva point de couleur, mais là où sur une même tête une partie de la chevelure était de bronze et l'autre de marbre, il est évident, que la diversité des matériaux devait être masquée par le pinceau; la couleur conventionelle rouge foncé était probablement employée dans ce cas.

Au bord du vêtement de Minerve, Wagner ne trouva (p. 213) qu'une seule trace de rouge cinabre au-dessus de la cheville du pied droit. En revanche

le fragment de la Minerve du fronton oriental (72 a) laisse reconnaître distinctement une peinture en rouge cerise foncé. De même ou reconnaît encore clairement par la corrosion du marbre, la peinture en écailles de l'égide que porte la Minerve du groupe occidental. Les sandales étaient rouges et les bandelettes, qui manquent actuellement, étaient probablement figurées au pinceau (comme aussi dans les nos 70 a, b, et 76).

Quant à la cotte de peau et aux caleçons de Pâris (66), leur surface polie et sans corrosion prouve qu'ils étaient tout entiers couverts de couleur. [1]) Son carquois parait avoir été bleu, celui de son adversaire, rouge; il est probable que les cuirasses et les tuniques des deux archers qui lui correspondent étaient aussi peintes, quoiqu'il ne soit plus possible d'en donner une preuve matérielle.

Aux casques, on a trouvé des traces de bleu, aux cimiers, des traces de rouge; l'ornement en guise de filet exécuté en métal sur le casque de Minerve, se trouvait en couleur sur celui d'une tête du groupe oriental (n° 72 d), comme on peut le voir encore, quoique avec peine, à gauche de la partie antérieure. Les ornements en métal étaient peut-être dorés ou argentés, afin de mieux se détacher sur le fond bleu.

Les boucliers étaient rouges à l'intérieur, comme

---

[1]) D'après Hittorf (*Revue arch.* 1854, XI, p. 357), il était couvert de petites écailles peintes, mais elles ne sont plus visibles, et Wagner ne les a pas non plus remarquées Dans d'autres endroits, Hittorf crut aussi reconnaître des traces de dorure. Les autres indications qu'il donne se rapportent à la restauration de Cockerell.

l'indique encore clairement le fragment 72 o; les bords en général bleus. On ne peut décider quelle était la couleur de la partie extérieure. Des lignes légèrement gravées sur quelques fragments semblent indiquer qu'ils étaient peut-être décorés de bandes concentriques, de diverses nuances, alternant les unes avec les autres.

Les plinthes étaient toutes peintes en rouge.

Ordonnance des groupes.

Quoiqu'au moment des fouilles on n'ait pas absolument négligé de prendre note de la position dans la terre des statues, toutes plus ou moins brisées en tombant des frontons, ces observations n'étaient pas assez exactes pour permettre d'après ces données seules, d'indiquer avec certitude la place que chaque figure occupait dans la composition.

Quant au fronton occidental, qui est le mieux conservé, on peut considérer comme certain que Minerve était placée au centre du groupe, et que le blessé pour la possession duquel combattent les deux partis, était étendu devant elle. Au pied de ce dernier était penché en avant un personnage correspondant au n° 58 du fronton oriental, auquel appartiennent une jambe droite et le bas d'une jambe gauche (72 p). Une seconde figure dans une position analogue devait se trouver à la tête du blessé; et c'est à elle qu'appartiennent probablement le bras et le bouclier du n° 75. Suivaient aussi des deux côtés, sans aucun doute, les deux premiers combattants 61 et 65. L'hypothèse qu'il y avait en outre de chaque côté un second combattant debout,

ne supporte pas un examen approfondi. La place des deux blessés dans les deux angles du fronton leur est assignée aussi par leur position et par la place où ils ont été trouvés. La place des deux guerriers agenouillés de chaque côté est plus douteuse. A ce sujet, on a fait l'observation (Friedrichs, *Bausteine* p. 50), que l'archer grec (62) devait porter un bonnet bas ou un casque (comme celui du n° 72 d par exemple), et que le haut cimier que celui-ci porte maintenant, doit être considéré comme une erreur de restauration. La tête aussi, déjà trop haute par elle même, devrait, en raison de son action, s'enfoncer davantage entre les épaules. Le bonnet de l'archer asiatique (66) n'avait pas non plus besoin d'être terminé par la pointe élevée qui lui a été donnée par le restaurateur moderne; il pouvait conserver une forme aplatie. En revanche, la tête du personnage agenouillé derrière lui (67) était primitivement plus relevée. De ces observations on peut inférer que la taille des deux archers était primitivement un peu moins haute que celle des guerriers agenouillés et armés de lances; il est donc probable que dans l'ordonnance primitive ces derniers étaient accroupis immédiatement après les premiers combattants, afin d'être à portée de les secourir au moment opportun, tandis que les archers occupaient le poste reculé convenable à leur arme. L'exactitude de cette supposition trouve une preuve matérielle dans l'intégrité du marbre formant la jambe droite du protagoniste (61). En effet, dans la position que nous lui attribuons, cette jambe aurait été protégée contre les influences atmosphériques par le bouclier du guerrier à genoux (63).

C'est avec les archers que se termine la scène du combat proprement dite, et les deux guerriers hors de combat s'en isolent aussi d'une façon particulière dans l'espace. Mais cette disposition jette en même temps une nouvelle lumière sur la composition tout entière. Des diverses proportions de hauteur des figures, il résulte une sorte de vague ascendante et descendante, une succession régulière d'ascensions et de chutes, qui, partant de l'angle, convergent au centre et s'y réunissent. La position des personnages agenouillés ne se présente donc plus comme un résultat imposé par la place disponible, mais comme le fait du choix de l'artiste dans l'emploi du champ mis à sa disposition. Un nouveau rythme des lignes se dégage aussi du mouvement des figures, dont les masses principales s'élèvent à droite et à gauche des pieds de la déesse, qui domine tranquillement le centre; elles se développent en belles lignes ondées, et trouvent des deux côtés leur parfait équilibre. C'est ainsi que l'ensemble de la composition devait répondre en quelque mesure au sens de la dénomination grecque du fronton, en représentant un aigle aux ailes étendues. — Ajoutons que les statues étaient beaucoup plus serrées dans le champ du fronton que sur leur base actuelle; de sorte que nombre de parties se trouvaient masquées les unes par les autres.

Dans l'arrangement du groupe oriental, on est parti de l'idée que sa composition répondait figure pour figure à celle du fronton occidental. Il est certain que Minerve, à laquelle appartiennent les fragments 72 a, s'y trouvait aussi debout, occupant le centre. Dans un angle du champ

était évidemment couché le blessé 55; mais dans le reste de la disposition on a négligé les indications décisives qu'offraient les détériorations du marbre. Naturellement celles-ci se trouvent surtout sur les surfaces tournées en dehors. En tenant compte de cette circonstance, le premier combattant n° 56 conserve, il est vrai, sa place à gauche de Minerve, mais son pied droit devrait être placé dans la direction de la paroi, le gauche, dans celle de la corniche extérieure, et la poitrine, contre les spectateurs. De même quant au jeune homme penché en avant (58), nul doute qu'il n'occupât l'autre côté de Minerve, mais en raison des altérations athmosphèriques, lui aussi devait être placé de biais dans le champ du fronton, le pied gauche vers la paroi, et le droit dans la direction de la corniche. Quant à l'Hercule (54), sa moindre hauteur le place immédiatement après les figures des angles, mais en tenant compte des détériorations du marbre, il devrait avoir le côté gauche tourné en dehors, répondant à l'archer asiatique, et non pas à l'archer grec du groupe occidental; en effet, le côté gauche en est remarquable par un arrangement plus riche, et travaillé avec plus de soin. Les fragments de l'archer qui lui faisait face (72 d) n'ont rien qui s'oppose à cette transposition. La position du guerrier tombé 57 a de quoi surprendre; cependant après un examen attentif, on ne voit pas qu'il soit possible de le restaurer autrement qu'il ne l'est maintenant; l'altération qu'a subie le marbre du côté gauche de son corps, qui était tourné contre terre, s'explique par l'influence de l'humidité, produite par l'eau de pluie qui coulait jusqu' à la ligne

d'intersection entre le côté antérieur et le côté postérieur du corps. Ainsi le guerrier tombé, couché aux pieds de Minerve, avait la tête à droite du spectateur.

Explication des groupes.

On manque de données positives sur l'événement qui provoqua la construction du temple et le choix des sujets servant à l'ornementation de ses façades. Dans le cas même où Hérodote (3,59) ferait réellement allusion à un »sanctuaire« consacré à Minerve et non pas à Aphaea comme on le croit aujourd'hui, existant déjà en 523 av. J. C., il n'en resterait pas moins probable que la construction du temple même n'eût lieu que peu de temps après les guerres persiques, pour fixer la mémoire du prix de bravoure que les Eginètes avaient remporté dans la bataille de Salamine, et qu'il fut consacré à Minerve comme divinité protectrice de ces combats. Dès lors il faut supposer que les groupes frontaux étaient destinés à glorifier la valeur des Eginétes, non pas directement par une représentation du fait historique même, mais d'une manière symbolique, par un parallèle emprunté aux temps héroïques. L'archer asiatique de la façade occidentale nous reporte à la guerre de Troie. Ainsi la présence d'Hercule dans le groupe du front oriental, rappelle la première campagne de ce héros contre Troie, dans laquelle Télamon d'Egine ne se montra pas seulement son fidèle compagnon, mais remporta même le prix de bravoure. On a donc généralement admis que ce groupe représentait la lutte d'Hercule et de Télamon contre Laomédon. La transposition d'Hercule et la position du guerrier tombé montrent que ce dernier n'est pas un Troyen,

mais un Grec; ce qui donne beaucoup de vraisemblance à l'ancienne supposition qu'il s'agit d'un combat pour le corps d'Oïclès, compagnon d'Hercule. En effet, autant qu'on en peut juger d'après des renseignements assez défectueux, ce combat parait avoir formé un épisode très important dans toute la légende.

Dans le groupe du fronton occidental on a voulu reconnaître la lutte pour la possession du corps de Patrocle, d'Achille ou de quelque autre héros de la guerre de Troie. Cette question se tranche par l'examen de l'archer troyen, dont les traits ont une expression de douceur particulière, qui caractérise évidemment Paris. Ce prince n'avait pris aucune part à la mort de Patrocle. Le fait d'armes qui l'illustre est d'avoir tué Achille. Or, le cadavre de ce héros, issu de la famille éginétique des Eacides, fut arraché des mains de ses ennemis par un autre Eacide, Ajax; il est donc naturel de croire que le héros hors de combat est Achille, le premier des Hellènes, Ajax, et l'archer suivant, son demi-frère Teucer, fameux par son adresse à tirer la flèche. Parmi les Troyens, c'est probablement Enée qui occupe la première place. Les noms des autres, Paris excepté, restent incertains.

Le style et l'époque.

D'après le style, les monuments découverts à Egine appartiennent à l'époque encore archaïque, qui précède un libre et plein développement de l'art. On remarque cependant, entre les deux groupes une différence de l'exécution qui n'est pas

sans conséquence, en ce qu'elle montre clairement le développement de l'art éginète dans deux générations successives.

Dans le groupe de la façade occidentale, les vêtements sont étroits, tendus et collants, ou disposés en plis réguliers et artificiels. Le cheveux sont travaillés d'une manière tout aussi conventionnelle, par filets ou par boucles spirales. Les proportions du corps ne sont pas non plus toujours conformes à la nature; les hanches par exemple sont trop étroites, les jambes presque trop longues, les bras trop courts. En échange l'exécution dénote une connaissance presque étonnante des formes du corps, du moins dans tout ce qui regarde l'indication du squelette et l'expression des muscles; connaissance qui ne peut reposer que sur une observation attentive et judicieuse de la nature. Et cependant, malgré la vérité frappante des détails, l'effet général reste jusqu'à un certain point pauvre et maigre, et les attitudes, quoique sévèrement étudiées, manquent d'élasticité. Les yeux sont très-proéminents; leurs angles extérieurs remontent quelque peu, les intérieurs descendent à la façon des Chinois, et tandis que la conformation de la bouche est en complète harmonie avec celle des yeux, le nez reste trop court en proportion. Si ces formes ont pour but de donner aux personnages une expression stéréotype d'affabilité et de bienvaillance, on ne peut méconnaître pourtant un effort pour accuser dans les limites de ce style l'individualité des personnages, ainsi la mollesse chez Pâris, la douleur sur la figure du blessé n° 64. Il est sensible néanmoins que l'expression intellectuelle

de la tête est restée bien en arrière de l'exécution plastique du corps, et la différence que les anciens faisaient entre l'art primitif des Eginètes et celui de l'Attique résidait certainement en majeure partie dans ce contraste entre la forme et l'expression.

Dans le groupe du fronton oriental, la roideur des vêtements commence à céder (nos 54 et 72 a, d), et la nature des étoffes est mieux indiquée; de même la disposition naturelle des poils de la crinière de lion au casque du n° 54 et de la barbe du n° 55. Dans les corps, la disproportion des formes diminue et l'exécution générale n'offre plus la même maigreur et la même pauvreté. Non-seulement les muscles sont mieux remplis, mais les veines, les tendons et les particularités de la peau sont des éléments nouveaux qui apparaissent avec vigueur; les mouvements enfin sont bien plus aisés, dans les nos 54 et 55 surtout. Dans la tête aussi la position des yeux et de la bouche est plus naturelle, de plus, l'attention tendue d'Hercule, l'expression de douloureuse agonie dans la bouche et les yeux du blessé n° 55 témoignent d'un tel progrès dans l'observation des émotions psychologiques que la disproportion signalée entre les formes et l'expression des têtes du groupe occidental se réduit ici à bien peu de chose.

En somme, le style du groupe oriental est sensiblement plus perfectionné que celui de l'occidental, quoique l'exécution de celui-ci paraisse plus fine et plus arrondie que celle du premier, dans lequel les nouveaux principes ne sont pas encore arrivés à se fondre dans un équilibre harmonique. Mais

comme il n'est pas admissible que le fronton postérieur ait été exécuté avant celui de la façade antérieure, on peut supposer que le groupe occidental est l'œuvre d'un artiste âgé, vieilli dans les traditions d'un style particulier, tandis que le groupe oriental aurait été confié à un artiste plus jeune, appartenant à une école nouvelle en voie de développement et de progrès. Cette dernière n'est plus très éloignée de la complète liberté, c'est pourquoi l'on peut rattacher ces groupes à l'époque qui suivit immédiatement les guerres persiques, peu après l'an 480 av. J. C.

A. Figures du fronton oriental;
sur le stylobate à droite.

54. Hercule.

(Wagner, *Beschreibung* p. 51. M). H. 0,79 (comme les suivantes, sans plinthes). Sont modernes: la pointe du nez, un morceau du dos sous l'épaule gauche, plusieurs pendants de la cuirasse et de petits morceaux au bord de la tunique; la main gauche, tout l'avant-bras droit, la moitié du pied droit et le bas de la cuisse gauche, depuis le dessous du genou.

Hercule, figure trapue et caractérisée par le casque collant, dont la partie antérieure est en forme de tête de lion, a fléchi le genou droit à titre d'archer, et, la jambe gauche en avant, il s'apprête à décocher sa flèche. Il porte sur une courte cotte d'armes une cuirasse d'étoffe raide, dont le bord inférieur est garni de larges pendans de cuir, et qui est affermie au côté gauche par des lacets, au-dessus de l'épaule gauche par une large bande ou épaulière. L'autre épaulière qui le retient sur l'épaule droite,

est rejetée en arrière, afin de ne pas gêner le mouvement. Il portait le carquois du côté gauche.

55. Troyen mourant.

(Wagner p. 61. Q). Long. 1.68 de l'éxtremité des orteils au bord du bouclier; H. 0,64. Sont modernes: outre quelques petits morceaux au ventre, aux hanches, et aux cuisses, le cimier, la moitié de la saillie du casque couvrant le nez, quatre doigts de la main gauche, quatre doigts du pied gauche et toute la jambe droite à partir du milieu de la cuisse Le bouclier est fortement rapiécé. Il faut remarquer une antique restauration à la fesse droite.

Ce guerrier barbu, qui a dépassé la première jeunesse, se distingue des autres par une plénitude de formes correspondant à son âge. Renversé sur le côté gauche, il se soutient encore un peu au-dessus du sol, à l'aide du bord du bouclier encore fixé au bras gauche étendu. Le bras droit, qui tenait l'épée, tombe inerte en avant; la jambe droite est un peu repliée, afin de soutenir le corps par derrière. Un trou sous le sein droit indique une blessure mortelle. Le visage penché en avant, l'expression douloureuse des yeux et de la bouche indiquent clairement l'agonie qui s'approche. — Il porte sur la tête un casque échancré, et couvrant tout le dessus du nez; ce casque avait des deux côtés des rabats, dont un fragment a été conservé.

56. Premier combattant troyen.

(Wagner p. 40. F). H. 1,47. Sont modernes: la tête, les deux mains jusqu'au-dessus du poignet, toute la jambe gauche, la cuisse droite et le talon. La partie du bouclier adjacente à l'épaule et à l'avant-bras est seule antique.

Ce guerrier, désigné autrefois sous le nom de Télamon, s'avance du pied gauche et se protège de son bouclier porté en avant. Sa main droite, prête à frapper, tenait probablement une lance.

57. Guerrier tombé.

(Wagner p. 42. B). Long. 1,57. Sont modernes: la tête, tout le bras droit, l'avant-bras gauche, ainsi que le coude et le bouclier, toute la jambe droite, la gauche du genou en bas, et le morceau de la jambière qui fait saillie au-dessus du genou.

Il est muni d'un casque, d'un bouclier et de jambières. Renversé en arrière, il relève péniblement le côté droit, comme pour se défendre. (Voyez plus haut, page 78.)

58. Jeune homme penché en avant.

(Wagner p. 38. D). H. 0,97. Sont modernes: le nez, les deux bras, la plus grande partie du pied droit et le gauche jusqu'au-dessus de la malléole.

Ce jeune homme, complètement nu, a le corps fortement penché en avant pour saisir et emporter un blessé (comme le n° 64 au front occidental). Les cheveux sont disposés par devant en boucles conventionnelles, et roulés autour de la nuque en deux tresses, sous lesquelles apparaissent de nouveau les mèches courtes. L'occiput semble chauve; il n'est cependant pas probable qu'il fut couvert d'un bonnet collant, il parait plus vraisemblable que les cheveux plats étaient rendus à l'aide de la peinture.

B. Figures du fronton occidental;
sur le stylobate à gauche.

59. Minerve.

(Wagner p. 29. A). H. 1,68. Sont modernes: le nez, le pouce et deux bouts de doigts de la main gauche, toute la main droite, plusieurs petits morceaux aux bords du vêtement et de l'égide, au cimier du casque et au bouclier.

Placée au centre du fronton, la déesse est un peu plus grande que les autres personnages. Dirigeant les chances du combat sans y prendre une part active, elle se tient debout dans une apparente indifférence, ses attributs entre les mains, le bouclier dans la gauche, et dans la droite une lance inclinée: plutôt l'image de la déesse, que la déesse en personne. C'est pourquoi les pieds sont dirigés légèrement de côté, tandis que le haut du corps fait face; cette position des pieds ne s'explique point, eomme ou l'avait cru, par le fait qu'ils laissent ainsi plus de place au personnage couché devant la déesse, ou qu'elle se tourne à demi vers l'ennemi comme pour conduire le combat de ce côté; c'est plutôt un effet de la fidélité à un type de la statuaire ancienne, dans lequel les lois d'une attitude normale n'étaient pas encore comprises. (Voir par exemple, la position des pieds dans les anciennes métopes de Sélinonte). Minerve est vêtue d'une robe de dessous aux plis très-fins, qui ne s'aperçoit que sous l'épaule gauche et au coude droit. Le peplos rabattu dans le haut est drapé au-dessus, de manière que tiré sous le bras gauche, il se fixe sur l'épaule droite, et tombe de là en longs pans

sur le bras droit. La poitrine est couverte de l'égide, tombant sur le dos jusqu'à la hauteur des genoux; elle est sans couture visible, et un simple trou semble avoir laissé passer la tête de la déesse. Elle était peinte en écailles, des têtes d'aspic en ornaient le bord, et la Gorgone, le milieu de la poitrine. Les oreilles sont perçées pour recevoir des anneaux. Les cheveux sont travaillés typiquement en lignes ondées, mais élégamment séparés en trois masses principales, dont l'une court droit au travers du front sans raie, tandis que les deux autres couvrent les tempes; en arrière, elles tombent en une longue masse dénouée et libre. Le cimier du casque attique, collant et sans visière, est posé sur un serpent. Les sandales étaient probablement retenues par des rubans peints.

Malgré l'archaïsme du type général, le travail est exécuté avec un grand soin et beaucoup de sentiment. Il suffit pour s'assurer de son mérite de comparer les plis, ceux surtout qui tombent en zig-zag du bras droit, avec les parties correspondantes d'ouvrages affectant l'archaïsme, comme les nos 43 et 45.

60. Achille.

(Wagner p. 64. R; et p. 67. AA, 1). Long. 1,44; H. 0,63. Sont modernes: le cou, l'épaule droite et un morceau de la poitrine, la partie antérieure de la main droite, les doigts de la gauche, les doigts de pied à l'exception de l'orteil, et de plus nombre de petits morceaux rapportés.

Tout en s'affaissant sur le côté droit, il s'appuie au sol de sa main droite, qui tient l'épée. Il por-

tait le bouclier du bras gauche. Les cheveux, disposés autour du front en petites boucles élégantes, sont retenus par un cordon et travaillés bien avant sous le casque. Ce dernier est muni d'une visière à peu près close; il est repoussé en arrière et tient à peine à la tête. — Cette statue est l'une des plus parfaites du groupe occidental, et l'on est surpris du détail et de la saillie des veines du bras droit, qui ne se retrouve presque nulle part, du moins à un degré pareil, dans le reste de ce fronton. L'artiste avait probablement en vue d'indiquer par là l'effort du guerrier, grièvement blessé, pour se soutenir encore.

61. Ajax, fils de Télamon.

(Wagner p. 43. H). H. 1,39. Sont modernes: la tête, l'épaule droite et la partie adjacente de la poitrine et des côtes, les doigts de la main droite et les bouts de ceux de la gauche; la plus grande partie du bouclier; quelques petits morceaux des jambes; le bas de la cuisse droite les orteils du pied gauche et le devant du pied droit.

Le pied gauche marchant en avant et le bouclier avancé à titre de défense, il brandit sa lance de la main droite élevée. Il est probable qu'il portait une barbe, comme la figure qui lui fait face.

62. Teucer.

(Wagner p. 50. L). H. 1,03. Sont modernes; la tête, l'avant-bras gauche, le droit depuis le milieu de l'arrière-bras, la plupart des bandes de cuir de la cuirasse et la jambe gauche, du genou en bas.

Il s'est laissé tomber sur le genou gauche dans

la position normale des archers, et parait prêt à décocher sa flèche. Il porte, sur une courte tunique, plissée sur les côtés, une armure de cuir d'un seul morceau, coupé de façon à se lacer sur le côté gauche, retenu par des épaulières et bordé en bas d'une double rangée de bandes de cuir. La gaine d'une épée ou d'un poignard est introduite du côté extérieur du carquois, qu'il porte à sa gauche.

63. Ajax, fils d'Oïlée (?).

(Wagner p. 52. N). H. 0,935. Sont modernes: le cimier du casque, le bout du nez, la main droite, l'avant-bras gauche, dont la main est en partie antique, le pied gauche et la moitié antérieure du pied droit.

Il est comme placé en embuscade, reposant sur la jambe gauche fortement arquée, tandis qu'il touche à peine le sol du genou de sa jambe droite, tendue en arrière. Il porte son bouclier en avant de sa main gauche, afin de se protéger; dans la droite, il tient sa lance abaissée et reportée en arrière.

64. Grec blessé.

(Wagner p. 55. O). Long. 1,59; H. 0,47. Sont modernes: le bout du nez, l'avant-bras droit; presque toute la main gauche, la jambe droite, du genou jusqu'à la cheville, et les doigts des deux pieds.

Couché sur le côté, et l'avant-bras gauche appuyant sur le sol, il tâche d'obtenir, en croisant sa jambe droite sur la gauche, une inclinaison du corps en avant, et s'occupe à arracher le dard

mortel de la blessure qui lui a été faite sous le sein gauche. L'artiste a essayé de rendre l'expression de la douleur dans la bouche entr'ouverte et très étirée. Les cheveux, disposés par devant en petites boucles, sont retenus par un cordon, et tombent libres sur le dos, où ils se terminent en flammèches.

65. Enée.

(Wagner p. 44. I). H. 1,43. Sont modernes: le bout du nez, le cimier du casque, la moitié de l'avant-bras droit, le bout du pouce gauche, un tiers du bouclier et les deux jambes.

Ce guerrier barbu, autrefois appelé Hector, correspond à son adversaire quant à la position et l'attitude, sauf qu'on le voit du côté opposé. Il porte un casque muni d'une visière complète; mais l'artiste l'a repoussé en arrière, afin de ne pas masquer le visage.

66. Pâris.

(Wagner p. 46. K). H. 1,04. Sont modernes: la pointe du bonnet, le nez, la pointe du menton, le petit doigt et la moité de l'annulaire de la main droite, le petit doigt et la moitié du majeur de la gauche; la moitié antérieure du pied gauche.

Cette figure répond aussi à la position et l'attitude de celle de Teucer, qui se trouve en face; seulement le pied gauche est plus avancé, et toute la personne parait plus légère et plus élastique. Pâris est vêtu d'un haut de chausses collant, descendant jusqu'aux chevilles, et d'une sorte de cotte

semblable, fermée pardevant pourvue de longues manches et qui parait faite d'un cuir épais, mais souple. Son bonnet phrygien descend presque sur le dos; les lobes en sont retroussés par derrière et emboîtés l'un dans l'autre. Il porte au côté gauche un carquois arrondi en dehors. Outre l'arc, il semble avoir tenu une flèche entre le troisième et le quatrième doigt de la main gauche.

67. Troyen agenouillé.

(Wagner p. 39. L). H. 0,91. Sont modernes: la tête, l'épaule droite et l'omoplate; les doigts de la main droite, l'avant-bras gauche avec le coude, la jambe droite du genou en bas, le genou gauche, avec la moitié du haut de la cuisse, et la moitié antérieure du pied.

Autrefois appelé Enée. Il diffère de la statue correspondante du côté opposé, en ce qu'il repose sur le pied droit et recule le gauche. Le bouclier est aussi rejeté en arrière, mais le bras droit est levé comme pour jeter la lance.

68. Troyen blessé.

(Wagner p. 59. P). Long. 1,37; H. 0,39. Sont modernes: la tête, le bras gauche, quelque morceaux de l'avant bras droit, ainsi que les bouts des doigts, les deux jambes, du genou en bas.

Il est couché et s'appuie sur le bras droit. Le corps est moins penché en avant que le n° 64, et les pieds ne sont pas croisés. On a trouvé au bas de la cuisse gauche, près du genou, des restes de doigts, et entre le pouce et l'index un trou

dans lequel une flèche était peut être plantée dans l'origine. Les cheveux diffèrent de ceux du n° 64 en ce qu'ils sont coupés droit sur le dos.

Sur la petite console adossée à la paroi gauche:

69. Acrotère du faîtage du fronton.

(H. 1,04.)

La partie supérieure seule est antique, savoir: une grosse palmette et les restes de volutes adjacents. Il ressort de quelques autres fragments placés sous le n°s 77 et 78, que les acrotères des deux façades du temple n'avaient pas exactement la même forme. — Des deux côtés étaient placées:

70. a. b. Deux statues de femme.

H. 0,84. Sont modernes: *a.* (à droite du spectateur) la tête, le bord pendant de la manche droite, la main droite, jusqu'au dessus du poignet, et le pan de vêtement qu'elle relève; la main gauche et a moitié de l'avant-bras, le plus grand nombre des parties retombantes du vêtement, et un pan devant le genou gauche; un petit morceau est aussi rapporté au-dessus des malléoles; — *b.* La tête, la main droite, un morceau du pan de vêtement, l'avant-bras gauche avec la ligne de jonction de la manche et quelques plis des draperies en-bas à gauche.

Par leurs vêtements et par leur attitude ces figures ressemblent à la statue n° 45, décrite sous le nom d'Espérance; c'est pourquoi, en les restaurant, on leur a mis aussi une fleur de grenade à la main; seulement comme ce sont des pendants, le côté

droit de l'une répond au côté gauche de l'autre. Les pieds sont chaussés de sandales, les bras et les poignets ornés de bracelets. — On a voulu y voir Damie et Auxesie, deux divinités éginètes, supposition peu probable, car ces figures semblent s'être répétées identiquement aux deux frontons. Il s'en trouve des fragments sous les n[os] 74 a, et 76.

Au milieu de la grande console place au-dessous de ces statues:

71. Un griffon.

H. 0,76. On n'a trouvé que des fragments si minimes des quatre griffons qui étaient placés aux angles du toit, qu'on n'en a pu reconstruire qu'un seul; encore la plus grande partie en-est elle moderne. Sont antiques: la partie postérieure du corps, sans pattes, le bout de la queue en mouchet, les jambes de devant sans les griffes, dont deux seulement sont anciennes, enfin quelques morceaux de l'aîle gauche, qui portent des marques de peinture.

Des deux côtés du griffon sont disposés:

72. Fragments des groupes qui décoraient les frontons.

Au fronton d'orient appartiennent, quelques uns certainement, d'autres suivant des conjectures probables, les fragments suivants:

a) à la Minerve au centre: la tête (voy. p. 68, 69, 71, 77; une partie du bras gauche, avec des restes de l'égide; le pied gauche avec un fragment de draperie où subsistent des restes visibles de

couleur rouge; les orteils du même pied (reproduits par Lange numéros 1 à 4).

Aux figures placées à la *gauche* du spectateur:

b) au *personnage qui saisit le blessé*: une cuisse gauche avec le genou; une jambe droite entière, sans le pied (L. 22, 23);

c) au guerrier *agenouillé*: un genou gauche avec la moitié de la cuisse et de la jambe (L. 8); un bras droit courbé, sans la main;

d) à l'*archer*: une tête au casque collant, sans cimier; un morceau de poitrine avec le vêtement et des traces de l'attache des bras et du cou (l'étoffe est ondulée; au milieu descend une raie étroite et lisse); un bras droit couvert d'une manche étroite et terminé par la main (on reconnait distinctement à la position des doigts et des trous creusés pour la corde de l'arc et pour la flèche, la manière dont les anciens avaient coutume de tendre l'arc); un avant-bras gauche (L. 9 à 12);

e) au *mourant* n° 55: la moitié de la jambe droite avec le pied (L. 15).

Aux figures placées à la *droite* appartiennent:

f) au guerrier *tombé* n° 57: un pied droit avec le commencement de la jambière qui repose sur l'épisphyrion ou anneau de cheville (L. 5);

g) au *personnage qui saisit le blessé*, n° 58: un avant-bras droit tenant à la main un objet plat et fragmentaire dont le contour est arrondi d'un côté, et de l'autre creusé légèrement, probablement l'oreillon du casque du guerrier tombé. A la même figure appartient probablement aussi le panache placé au n° 76 (L. 6 et 7);

h) au protagoniste: une jambe gauche; un mollet droit (L. 31 et 33);

i) au guerrier agenouillé: les deux jambes (L. 32);

k) à Hercule n° 54: une main gauche (L.14);

l) au blessé: une jambe gauche avec son pied, une cuisse et une jambe droite tout entière; un avant-bras droit (L. 16 à 18).

Les fragments suivants appartiennent encore au fronton oriental, sans qu'il soit possible d'en marquer la place avec certitude:

m) fragment d'un bras gauche avec un morceau de bouclier; fragments d'un bras et d'un avant-bras, qui appartenaient au guérrier tombé au milieu, ou au protagoniste;

n) fragments de deux bras avec restes de boucliers, provenants du côté gauche du fronton; trois mains droites fermées pour serrer le glaive ou la lance; une main gauche avec la poignée du bouclier.

Enfin, o) deux pieds droits et deux fragments de bouclier dont l'un accuse au bord une peinture rouge, et dont on ne peut déterminer la provenance.

Au fronton occidental appartiennent:

p) au personnage qui saisit le blessé à droite: une jambe droite avec le genou et le pied (L. 21); partie d'une jambe gauche avec le pied;

q) à Enée n° 65: une jambe gauche et une jambe droite;

r) au guerrier agenouillé n° 67, un pied droit (L. 19); les orteils gauches;

s) au blessé n° 68: un pied gauche (L. 20); fragment d'une main droite (L. 27);

[au personnage qui saisit le blessé à gauche appartient probablement le bras armé de bouclier placé au n° 75 (L. 29);]

t) au guerrier agenouillé n° 63, les orteils du pied gauche (?);

u) à Teucer, n° 62: un pied gauche;

v) au blessé n° 64: une main droite (?);

Enfin restent sans attribution:

w) une main droite et une main gauche dans l'action de saisir (L. 25 et 26); une droite tenant la lance ou l'épée;

x) fragment d'une tête d'homme, couverte d'un casque, consistant dans l'oreille droite avec un morceau de la joue.

Au milieu de la grande console placée au dessous de la fenêtre:

73. Un chapiteau dorique.

Fait du calcaire jaune qui a servi à la construction de tout le temple. L'abacus mesure 0,705 dans sa largeur; ces dimensions et le petit nombre des cannelures (16) indiquent qu'il appartenait à la rangée supérieure des colonnes à l'intérieur du temple.

Au-dessus est placée une antéfixe en marbre ornée d'une palmette, avec la tuile qui y appartient.

Des deux côtés du chapiteau:

74. Fragments de sculptures éginètes.

a) fragments des statues de femmes appartenant

aux acrotères (voy. n° 70) deux fragments d'avant-bras; une main droite; un morceau de vêtement (?); (le fragment formant le n° 76);

b) La jambe de devant gauche d'un griffon (voy. n° 71);

c) Un avant-bras gauche, avec deux trous du côté extérieur (L. 28);

d) une main gauche, de plus grande dimension que celles des personnages du fronton;

e) fragment d'une jambe gauche avec une partie de la cuisse, appartenant peut être aux groupes des frontons;

f) tête d'homme sans barbe, au casque adhérant étroitement à la tête, fixé à l'aide d'une goupille. — Le bout du nez, le menton et l'oreille gauche sont endommagés. Les dimensions de cette tête aussi bien que son exécution artistique ne permettent pas de penser qu'elle aît appartenu aux groupes des frontons. Trois rebords proéminents au-dessus du front, entre lesquels on voit encore de nombreux trous et des restes de fil de plomb, dénotent (surtout par le fait que la moitié du rang inférieur a été négligée), un manque de soin et d'exactitude dans le travail qu'on ne retrouve nulle autre part dans cette salle. Les oreilles sont placées beaucoup plus haut que dans la nature. Les yeux sont fendus et bordés avec dureté, ainsi que la bouche un peu avancée. La position des yeux et le travail des parties charnues près du nez semblent bien trahir une certaine parenté avec le style du groupe oriental, mais ces formes ne sont pas en harmonie avec le reste. Ce travail

parait donc l'œuvre d'un artiste plus ancien, qui n'était pas encore arrivé à se former un style determiné.

g) restes d'un homme armé, d'un style pareil à celui du fronton oriental: les deux cuisses avec des restes des jambières et le bas d'un chiton court (L. 34 et 35); un pied gauche avec l'anneau et le bas de la jambière (L. 30). Peut-être faut-il rapporter à la même figure:

h) un fragment de bouclier, orné de bas-reliefs. Le milieu du corps, seul conservé, d'une femme vêtue d'un double-chiton, et se tournant à gauche, d'un mouvement rapide: peut-être une Victoire dansante, à la façon des soi-disant Hiérodules.

i) restes d'une statue de femme vêtue: un bras gauche, avec le bas de la manche, sans la main; fragment d'une jambe vêtue; un talon gauche vêtu (L. 13).

k) tête de femme, avec le cou, parfaitement conservée. Les cheveux, qui retombent riches et abondants par derrière, sont retenus par un ruban artistement disposé en forme de diadème, et se terminent sur le front par une rangée de petites boucles gracieuses, tandis que les tempes sont couvertes de masses séparées. Les oreilles portent des pendants, en forme de plaquettes rondes. La conformation du visage rend très-bien, avec toute la naïveté du type archaïque, l'expression de la bienveillance et de la grâce. Par le style des formes, cette tête se rapproche du groupe occidental plus que du groupe oriental. Mais il ressort déjà de ses dimensions plus petites qu'elle n'appartient ni

à l'un ni à l'autre. Outre cette tête, il existe encore

l) un fragment de tête de femme, dont le visage est détruit, mais dont les formes fondamentales et le cheveux un peu mieux conservés montrent clairement qu'il appartient au pendant du précédant morceau;

m) une épaule droite de femme; une main gauche; fragment d'un pied; un morceau de draperie.

Restent encore quatre antéfixes frontales sur lesquelles on reconnait des restes de palmettes qui avaient été précédement coloriées, ou dorées suivant Cockerell; deux briques de terre cuite avec des palmettes peintes, et trois avec des palmettes en bas-relief.

75. Bras gauche

bien conservé d'un guerrier du fronton occidental avec son bouclier (voy. n° 72 s—t). Une tuile de terre cuite peinte à palmettes, appartenant au faîtage, et deux autres, aux antéfixes.

76. Partie inférieure d'une stèle en marbre.

(Wagner p. 77). H. 0,50; larg. 0,255.

Sur la partie antérieure se trouve l'inscription suivante, en lettres bien faites, mais écrites dans l'alphabet postérieur à Euclide. Elle date par conséquent d'une époque bien plus récente que les

sculptures: d'après Böckh (Corp. inscr. gr. 2139) de la 94e à la 105e Olympiade.

Ι Ι Ι Ω Ι ... Ι : Α Λ Υ
Ε ⁝Ι⁝ Σ Ι Δ Η Ρ Ι Α Ε Ξ Ο Π Η Σ ⁝ΙΙΙΙ⁝
Κ Α Ρ Κ Ι Ν Ω ⁝ΙΙ⁝ Ξ Υ Λ Ι Ν Α Τ Α
Δ Ε Ε Ξ Α Λ Ε Ι Π Τ Ρ Ο Ν ⁝Ι⁝ Κ Ι Β
Ω Τ Ο Ι ⁝ΙΙΙ⁝ Ι Κ Ρ Ι Α Π Ε Ρ Ι Τ Ο Ε
Δ Ο Σ Ε Ν Τ Ε Λ Η Θ Ρ Ο Ν Ο Σ ⁝Ι⁝
Δ Ι Φ Ρ Ο Σ ⁝Ι⁝ Β Α Θ Ρ Α ⁝ΙΙΙΙ⁝ Θ Ρ Ο Ν
Ο Σ Μ Ι Κ Ρ Ο Σ ⁝Ι⁝ Κ Λ Ι Ν Η Σ Μ Ι
Κ Ρ Α ⁝Ι⁝ Β Α Θ Ρ Ο Ν Α Ν Α Κ Λ Ι Σ
Ι Ν Ε Χ Ο Ν ⁝Ι⁝ Κ Ι Β Ω Τ Ι Α Μ Ι Κ
(sic!) Α Ρ Α ⁝ΙΙΙ⁝ Β Α Θ Ρ Ο Ν Υ Π Ο Κ Ρ Α Τ
Η Ρ Ι Ο Ν ⁝ΙΙ⁝ Κ Ι Β Ω Τ Ι Ο Ν Π Λ Α
Τ Υ ⁝ΙΙ⁝ Ε Ν Τ Ω Ι Α Μ Φ Ι Π Ο Λ Ε Ι
Ω Ι Τ Α Δ Ε Χ Α Λ Κ Ι Ο Ν Θ Ε Ρ Μ
Α Ν Τ Η Ρ Ι Ο Ν ⁝Ι⁝ Χ Ε Ρ Ο Ν Ι Π Τ
Ρ Ο Ν Ι ... ⁝ Φ Ι Α Λ Α ⁝ΙΙ⁝ Π Ε Λ Ε Κ Υ Σ ⁝Ι⁝
Μ Ο Χ Λ Ο Σ ⁝ Ι ... ⁝ Μ Α Χ Α Ι Ρ Ι Α ⁝ΙΙΙ⁝
... Λ Ι Ν Α ⁝ΙΙ⁝ Χ Α Λ Κ Ι Ο Ν Ε Γ
Λ Ο Τ Η Ρ Ι Ο Ν ⁝Ι⁝ Α Ρ Υ Σ Τ Ι Χ Ο
Σ ⁝Ι⁝ Η Θ Μ Ο Σ ⁝Ι⁝

Elle comprend donc un inventaire du mobilier du temple, savoir:

» ... chaînes: 2; (barres ou grilles) en fer, de l'ouverture du toit: 4; tenailles: 2. Les objects suivants

sont en bois: boîtier: 1; coffres: 3; la balustrade entourant l'image sacrée: entière; trône (fauteuil): 1; chaise (sans dossier): 1; banquettes (?): 4; fauteuil plus petit: 1; petit sopha: 1; trétau avec dossier: 1; petits coffrets: 3; base de cratère: 1; petit coffret large: 1. Dans la sacristie se trouvent: chaudron de cuivre: 1; lavoir: 1; coupes: 2; hache: 1; verrou: 1; couteaux: 3; lits de repos: 2; lavoir de cuivre: 1; seau: 1; passoire: 1«.

Au-dessus de la stèle reposent deux jambes, du genou au talon, appartenant à une des statues de femme vêtues des acrotères, comme le n° 70 a et b.

Un panache bien conservé, écourté d'un côté, et non achevé à l'intérieur (voy. n° 72 g).

Un morceau d'une gargouille de l'architrave du temple, portant des traces de couleur bleue.

77. Un petit autel rond.

Calcaire; H. 0,38; circonférence du milieu 0,61.

On a placé dessus un ornement en marbre, figurant le calice d'une fleur, lequel appartenait peut-être à un candélabre. A côté, deux fragments de palmettes; la plus petite provient d'un acrotère du faîtage; l'autre, de marbre attique et trop grande pour avoir fait partie du temple d'Egine, appartenait plus vraisemblablement à une antéfixe frontale du Parthénon d'Athènes.

78. Fragments divers.

Pied droit d'une femme, chaussé d'une sandale aux courroies travaillées, uni à un morceau du

bord inférieur du vêtement tendu entre le pied droit et le gauche (perdu), appartenant à une statue de grande dimension et d'une époque postérieure. C'est un présent de Cockerell, qui trouva ces débris dans les ruines d'un temple situé dans la partie supérieure de la ville d'Egine (voir Cockerell, *the temple of Jupiter Panhellenius* p. 40).

Une grande main droite qui repose étendue sur quelque chose. Le pouce et l'index font défaut.

Une grande palmette, deux fragments de volutes des acrotères du faîtage, et un morceau d'un chapiteau du temple.

V. Salle d'Apollon.

Les décorations du plafond, dessinées par Klenze, ont été modelées par Krampf; on y voit les emblêmes des quatre villes qui furent les sièges principaux des baux-arts: la chouette d'Athènes, la chimère de Sicyone, le Pégase de Corinthe et le loup d'Argos. En outre la tête de Jupiter et celle de Minerve y rappellent les deux types divins arrivés les premiers à la perfection idéale, sous le ciseau de Phidias.

79. Statue de Cérès.

Marbre grec. H. 1,90. Acquise de Camuccini à Rome. Publiée par Clarac 434,789. Sont modernes: la tête et le cou, l'avant-bras droit, l'extrémité de trois doigts de la main gauche, une partie des épis, la partie antérieure du pied droit, ainsi que le pied gauche et quelques parties contiguës du vêtement.

Le corps repose sur le pied droit. Il est vêtu du chiton ionien à demi-manches boutonnées, puis d'un léger manteau, en façon de diplax, fixé sur l'épaule droite; la partie supérieure en atteint les genoux, l'inférieure tombe presque sur la cheville. De la main gauche abaissée, la déesse tient des épis en partie antiques, qui caractérisent à coup sûr une Cérès. L'exécution, correcte, mais un peu sèche, appartient à l'époque romaine.

80. Buste colossal de Bacchus barbu.

Marbre de Paros. H. 0,70. Trouvé à Athènes par Mr de Haller. Le masque seul est antique, et là même le nez, un morceau sous l'oeil gauche, la lèvre supérieure, une partie des boucles du front et les pointes de la barbe ont été restaurés.

Des têtes d'hermès barbus, parmi lesquelles on ne distingue pas encore aisément les Bacchus des Mercure, servaient volontiers à orner ou à limiter un espace architectonique; de là vient qu'elles sont souvent travaillées dans un style sévère, essentiellement architectural. Ce fait explique pourquoi ici encore les cheveux sont disposés sur le front par rangées de boucles conventionnelles, suivant le style grec ancien, et pourquoi la barbe a conservé le même cachet dans sa disposition générale. Par contre les formes amples et pleinement développées, ainsi que l'expression du visage, indiquent que ce travail date d'une époque relativement moderne, quoiqu'antérieure peut-être à la période romaine.

81. Tête de Jupiter Ammon.

Marbre de Paros. H. 0,39. Appartenait autrefois à l'Antiquarium royal. Publiée par Overbeck, *Atlas der griech. Kunstmythologie* pl. III, 7. Sont modernes: le nez et la plus grande partie des oreilles.

Cette tête a dû être enchâssée dans le torse d'une statue. Les parties découvertes du visage ont subi de cruelles retouches. Les cheveux, qu'on a épargnés, sont travaillés avec précision à la manière du bronze. Ils sont lisses et séparés sur le front. Deux puissantes cornes de bélier partent en arrière des tempes, et entourent des oreilles de bouc. La barbe, disposée en petites masses irrégu-

lières, rappelle les poils d'un animal. Enfin la forme et l'expression du visage s'éloignent complètement du type consacré de Jupiter, et se rattachent plutôt par la bouche quelque peu grimaçante, qui laisse apercevoir les dents, comme par l'expression sensuelle des yeux à cette catégorie de têtes d'Ammon qui trahissent leur affinité avec les créations du cycle de Bacchus. Comp. Braun, *Ann. dell'Inst.* 1848, p. 186 et suiv.

82. Vase de Rhodes.

Marbre de Paros. H. 0,32, sans le pied qui est moderne. Plus grande circonférence: 1,67. Trouvé à Rhodes par Mr de Haller; percé de six trous, il servait de bassin de fontaine. Publié dans les *Mon. dell' Inst.* III, pl. 19.

Au milieu du vase court une bande couverte de reliefs. Ils représentent un choeur composé de onze Néréides à moitié ou complètement vêtues, montées sur des hippocampes ou des dauphins. Cinq d'entre elles sont chargées des armes que Vulcain fabriqua pour Achille. Elles se suivent et portent les jambières, le cuirasse, le casque, l'épée et le bouclier. Aucune d'elles n'ayant de caractère spécial qui fasse reconnaître Thétis, il est probable que la figure qui les précède, vêtue avec une richesse et une noblesse particulières, représente cette déesse. Les cinq autres, qui suivent sans attribut, servent à remplir l'espace inoccupé, comme les quatre poissons qui séparent les différents groupes. — Une seconde frise court au-dessus de celle-ci. Elle est divisée par des colonnes en six champs, occupés par six Victoires à peu près pareilles les unes aux autres. Celles-ci a sont chacune sur un char traîné par deux

coursiers, et semblent se disputer la palme comme dans le concours du cirque, peut-être pour rappeller les triomphes remportés par les armes d'Achille. L'invention est belle et plaine de vie; l'exécution superficielle, mais légère et habile.

83. Tête d'athlète.

Marbre de Paros. H. 0,45. Acquise de Finelli à Rome. Sont modernes; le bout du nez et la poitrine.

Tête juvénile, qui correspond parfaitement dans tout son style à l'Apoxyoménos du Vatican et qui lui ressemble aussi beaucoup dans ses formes, sans en être pourtant une copie. Supérieur à celui-ci dans l'exécution, il doit être pris comme lui pour une bonne reproduction romaine d'un original de Lysippe. A ces indications répondent le travail des formes, assez détaillé et réaliste, en opposition au style idéal du nº 89, par exemple.

84. Tête barbue colossale.

Marbre de Carrare. H. 0,67. Achetée à Naples.

Ce prétendu Esculape, évidemment moderne, date du siècle dernier.

85. Fragment de frise.

Relief en marbre de Paros. H. 0,50; larg. 0,31. Présent de Mr Prokesch d'Osten. D'après l'inscription de la planche publiée par Le Bas, dans son *Voyage archéol. en Grèce, mon. fig.* pl. 19, il proviendrait du temple de Némésis (?) à Rhamnus en Attique. Il est aussi publié par de Lützow: *Münch. Antiken* pl. 34.

Ce fragment représente deux figures de femmes, debout et tournées à gauche de l'observateur. La première porte un long double chiton ionien, serré au milieu et sans manches. La tête est doucement inclinée, la main droite (qui fait défaut maintenant), devait se lever légèrement; dans la gauche repose un bâton en forme de sceptre. La seconde, vêtue d'un chiton aux manches mi-longues, et par dessus, d'un ample manteau, pose sa main droite sur l'épaule de sa compagne, comme si elle l'avait accompagnée jusque-là. Son attitude plus libre répond davantage au caractère d'une femme, tandis que la tenue modeste de la première convient plutôt à une jeune fille. Rien dans les attributs ne justifie la dénomination de Cérès et Proserpine. Il est à regretter que la surface ait souffert sous l'action de l'air; les détails des têtes surtout sont totalement effacés. Cependent la disposition générale porte le cachet de calme sérieux et de simplicité des meilleurs temps, et l'harmonie des lignes, que l'on admire à travers une exécution un peu légère et peu précise, probablement déjà dans l'origine, rappellent une époque de l'art peu éloignée de celle des frises du Parthénon.

86. Statue de Minerve.

Marbre de Carrare; tête en marbre de Paros. H. 2,25. De la collection Albani. Publiée par Clarac 471,898. Sont modernes: le cimier du casque, le nez et les lèvres; l'extrémité de plusieurs boucles de cheveux, le cou et le haut de la poitrine, le bras droit ainsi que la partie découverte de l'épaule: les deux pieds jusqu'à la cheville, enfin la base.

La déesse, reposant sur le pied droit, est vêtue d'un chiton sans manches, sur lequel est drapé un

manteau. Celui-ci entoure les hanches et enveloppe en entier le bras gauche, qui est rejeté un peu en arrière, et appuyé sur le côté. La poitrine est couverte de l'égide à écailles, partagée au milieu et agrafée à l'aide d'une tête de Méduse. Le bras droit est élevé dans la restauration actuelle, et s'appuie sur une lance; mais les plis du vêtement sous l'épaule et un support de forme ronde, maintenant usé, qui se trouve un peu plus bas, indiquent que dans l'origine il était abaissé; de plus un petit trou et une pointe de métal qu'on remarque dans l'égide, font présumer que la déesse tenait sur la main une petite Victoire, dont les ailes touchaient sa poitrine. — La tête, bien qu'antique, n'appartient point à cette statue, et les formes en étant calculées en vue d'une position légèrement inclinée en avant, maintenant qu'elle est redressée, elle ne produit pas un effet bien satisfaisant. Considérée en elle-même, cette tête porte le type d'un art sévère et élevé, tandis que la statue, non seulement offre dans l'exécution le cachet de la basse époque romaine, mais semble, d'après la composition, être la copie d'un original peu ancien.

87. Statue de femme drapée.

Marbre pentélique. H. 2,09. Du palais Barberini à Rome. Publiée par Clarac 437,788. Sont modernes: le nez, le cou, les deux avant-bras ainsi que les attributs, quelques plis du vêtement, la moitié antérieure du pied droit et l'orteil du gauche.

Elle repose sur le pied gauche. Les draperies se composent d'un long chiton retenu à la ceinture, et aux manches amples et mi-longues, puis

d'un manteau jeté autour du corps, retenu sous le bras gauche, retombant sur l'épaule droite, et formant comme un second vêtement qui arrive à la hauteur des genoux. Les formes de cette matrone ont donné l'idée qu'elle représentait Cérès, c'est pourquoi l'artiste qui l'a restaurée a mis des épis dans sa main droite légèrement élevée, et dans la gauche, un sceptre. Cependant les mêmes draperies, à l'exception de l'épaule droite légèrement découverte, se trouvent sur une statue d'Agrippine la jeune, portant un sceptre de la main droite et la patère de la gauche (Clarac 936 E, 2367 B; Benndorf et Schöne, *Lateran. Museum* n. 207); ce qui donne à penser que le marbre de Munich est une statue-portrait de l'époque romaine, conjecture avec laquelle le genre du travail s'accorde de tous points. — La tête, bien qu'antique, est d'un marbre différent du corps, et n'appartient pas à cette statue Le diadème ainsi que la disposition des cheveux caractérisent Junon.

88. Vase funéraire attique.

Marbre pentélique. H. 1,27: diamètre 0, 47. Trouvé par Mr de Haller à Athènes. Publié dans le supplément aux *Antiquities of Athens* par Stuart et Revett, *Athens* pl. 2, fig. 5, où la forme du vase a été reproduite d'une façon tout-à-fait fautive; puis par une copie de ce premier dessin dans Müller, *Denkmäler alter Kunst* I, 29, 126. Une publication exacte en a été donnée par de Lützow, *Münch. Ant.* pl. 8. Voir Friedrichs, *Bausteine* n° 361. Le pied et l'embouchure sont restaurés.

Des vases massifs, à l'anse adhérente, affectant la forme des petites fioles à huile allongées (lekythoi), dont on se servait surtout dans les cérémonies funèbres, étaient fréquemment employés en

Attique en guise de monuments funéraires. Sur un champ un peu enfoncé de la partie antérieure du vase, est exécuté un relief très-bas, qui représente une femme (ΕΥΚΟΛΙΝΗ), vêtue d'un chiton et d'un manteau. Assise sur une chaise, elle lève, les yeux sur un homme barbu (ΟΝΗΣΙΜΟΣ), son mari probablement, et lui tend la main d'une manière amicale; ce dernier porte une robe courte et un bonnet de feutre, ovoïde. Debout, dans une attitude calme, il tient un épée de la main gauche. Devant les genoux de la femme se tient un petit garçon nu, son fils, qui tend la main droite vers elle d'un geste suppliant. Derrière la chaise, appuyé sur le dossier, se tient un homme âgé (ΧΑΙΡΕΑΣ), barbu, les jambes croisées et couvert d'un ample manteau. C'est apparemment le père de la femme ou du mari. De sa main droite élevée à demi il semble désigner l'enfant. Reste encore, derrière Onésimos, une nourrice ou une servante de plus petites dimensions, qui tient un enfant dans ses bras. Dans le cas où ce vase aurait réellement été placé sur un piédestal attique, portant une inscription dans laquelle se retrouvaient ces trois noms, il servait de monument funéraire pour les trois personnages principaux, morts probablement dans l'ordre où ils se trouvent indiqués sur l'inscription: Chaereas le premier, puis Eukoliné et enfin Onésimos.

Ce relief est exécuté d'une façon rapide essentiellement décorative, mais la noble simplicité et l'expression délicate qui se retrouvent dans chaque motif, le font remonter à la meilleure époque grecque (400 av. J. C, environ) et rendent témoignage du senti-

ment vraiment artistique dont s'était alors imprégnés, non seulement l'art, mais l'industrie elle-même, à laquelle appartient cette catégorie de monuments. A cette date conviennent aussi les traits des inscriptions, la forme simple du vase et l'absence d'ornements plastiques qu'une époque postérieure aimait à y ajouter, surtout à l'anse adhérente, tandis qu'antérieurement ils étaient remplacés par la peinture. Ici en effet on a trouvé des traces de noir et de rouge sur les parties unies du marbre. Les coins rentrants qu'on remarque aux deux angles supérieurs du champ du relief, semblent indiquer que ce champ lui-même était renfermé entre deux pilastres ou deux colonnes, pour rappeler en quelque façon un portique ou un autre emplacement circonscrit par l'architecture. Il est probable aussi que la manche droite d'Onésimos, complètement négligée par la sculpture, et le fourreau de l'épée, à peine indiqué par le ciseau, étaient rendus à l'aide du pinceau.

89. Tête de jeune femme.

Marbre de Paros. H. 0,46. Achetée à Naples. Publiée par de Lützow, *Münch. Ant.* pl. 19; voy. Friederichs, *Bausteine* n° 687. Sont modernes : la moitié postérieure des cheveux, le nez, un morceau du menton, le cou tout entier et la poitrine.

Cette tête de jeune femme est peut-être, tant par la conception que par l'exécution, l'œuvre la plus remarquable de toute la Glyptothèque. Les formes, aussi éloignées de l'embonpoint que de la maigreur, évitent tout ce qui est trop minutieux ou simplement accidentel dans la nature. Le plus

grand soin a été donné au calcul des proportions fondamentales, à celles du crâne surtout, plutôt qu'à l'exécution des parties variables, comme la chair et la peau. Et ces surfaces elles-mêmes, grandes et si parfaitement simples en apparence, sont tellement remplies des plus délicates modulations, qu'on n'aperçoit nulle part une forme plate ou vide, mais qu'elles laissent partout l'impression du fini et du parfait. C'est le pur style idéal, dédaignant tout attrait sensuel pour ne chercher l'expression de la beauté qu'en animant les formes d'une vie spirituelle. Les cheveux sont exécutés de main de maître; la manière dont ils se détachent du front et dont les qualités particulières du marbre sont mises à profit pour donner de la douceur et de la légèreté à la ligne de jonction, est tout particulièrement admirable. La disposition en mèches relevées en arrière, se retrouve toute pareille dans l'hermès d'Aspasie au Vatican. Cette coiffure n'était donc pas étrangère à l'époque où l'art atteignit son apogée sous Phidias, et il reste permis d'attribuer ce marbre à cette époque même, dont il est digne sous tous les rapports. — La signification de cette tête ne saurait être déterminée avec précision jusqu'à présent. Elle semble trop idéale pour être un portrait. Elle a quelque chose de virginal dans le contour et de pensif dans l'expression qui, joint à la comparaison de quelques figures analogues, porteraient à soupçonner une Muse. Parmi celles-ci, nulle ne répondrait mieux que Polymnie à la nature idéale de cette figure.

90. Statue colossale d'Apollon Citharède.

Marbre attique; tête en marbre de Paros. H. 2,53. Du palais Barberini à Rome. Publiée par Bracci: *Memorie degli incisori* I, tav. d'agg. 24; et par Clarac 494 A, 927. Sont modernes: le nez, le bras droit tout entier, la main gauche et la moitié de la lyre, ainsi que quelques bords du vêtement.

Cette statue fut longtemps connue sous le nom de la Muse Barberini. Winckelmann la regardait comme un des modèles du grand style grec, précédant immédiatement l'époque de Phidias. Il voulut même y voir la Muse Erato du maître de cet artiste: Ageladas. Il est vrai que le long chiton retenu à la ceinture et le manteau qui retombe sur les épaules donnent une apparence féminine à la statue; mais une observation attentive des formes du corps, et la comparaison avec des monuments du même genre prouvent qu'il s'agit d'un homme, et que ce marbre représente Apollon, en citharède, aux jeux Pythiques. A ce titre il porte de longs vêtements de fête avec de hautes sandales. Il repose avec sécurité sur le pied droit, mais le second, légèrement relevé, indique le mouvement solennel et lent d'un chœur sacré. De la main gauche il soutient la grande lyre, dont il touche les cordes; exceptionnellement celle-ci n'est pas retenue par un ruban. Le plectrum repose dans sa main droite. La tête est tranquille et regarde en avant. Une partie de son abondante chevelure tombe sur les épaules, une autre est retenue sur le front, et forme un nœud qu'on appelle improprement krobylos.

Les proportions larges de toute la statue, l'arrangement simple des vêtements, les longs plis qui

tombent sur le pied droit, enfin la disposition régulière et un peu sévère des bords de la draperie sur le flanc droit, rappellent comme disposition les œuvres attiques de la meilleure époque. Mais le ciseau est dur et sec; on remarque surtout l'absence d'un sentiment délicat dans les détails, ce qui ne permet pas de faire remonter cette copie plus haut que le second siècle après J. C.

Le doute qui s'est élevé sur la question de savoir si la tête appartient au torse, n'est pas fondé. Les anciens ne s'interdisaient point de faciliter la main d'œuvre en travaillant les grands monuments par pièces; et la tête surtout était souvent sculptée à part, lorsque la qualité du marbre exposait au danger d'esquilles. C'est pourquoi la tête d'Apollon est d'un marbre plus homogène, mais aussi plus tendre; d'où résulte que la surface en a fortement souffert des intempéries de l'air. Du reste, la jonction des boucles prouve que les deux parties appartenaient au même tout, et l'examen de la ligne de suture au bord du vêtement amène à conclure qu'elles n'ont plus été séparées depuis l'exécution primitive. Néanmoins les formes de la tête ont quelque chose de mou et de vague qui permet de l'attribuer avec assez de vraisemplance à une restauration faite dans les derniers siècles de l'art romain. — Les yeux sont travaillés dans un marbre d'un ton mat, du palombino, peut-être, qui, en opposition avec les prunelles formées de pierres colorées (perdues aujourd'hui), devait rendre assez bien le blanc de l'œil. Toute finesse de détails a disparu dans les paupières, formées par de petites lamettes en bronze, aussi,

loin de donner de la vie, font-elles un effet désagréable. La statue devait apparemment s'appuyer à une paroi, ou reposer dans une niche, aussi le dos n'est-il qu'ébauché.

91. Tête de Mars.

Marbre de Paros. H. 0,72. De la collection Albani à Rome. Publiée par Piroli, *Musée Napoléon* II, 59; Braun, *Kunstmythologie* pl. 84. Voy. Friederichs, *Bausteine* n°s 720 et 21; Urlichs, *Pasquino* p. 35 ff. Sont modernes: le cimier du casque, et le sphinx qui le supporte, le bout du nez, et la poitrine.

On retrouve plusieurs exemplaires de cette tête, soit comme buste, soit faisant partie d'une statue, ainsi le fameux Achille Borghèse du Louvre. En effet les uns y voient Mars, les autres Achille. Les ornements en relief du casque, les loups sur la visière, les griffons sur la voûte ne fournissent aucune conclusion. Les formes de la statue Borghèse semblent cependant exprimer surtout la force matérielle, et le caractère plus mâle que juvénile de la tête ainsi que l'expression des traits où ne domine pas trop l'intelligence, s'accordent mal avec l'élasticité, la vivacité et la promptitude d'Achille. Les cheveux, loin de »se dérouler longs et soyeux sous le casque« sont tout unis, le poil des joues convient aussi mieux à Mars qu'à Achille. Ce qu'il y a de mélancoliquement rêveur dans l'inclinaison de la tête ne s'accorde pas moins bien avec le caractère du farouche dieu de la guerre, toujours partagé entre l'amour et les combats. L'exemplaire de Munich rend bien les formes fondamentales du type, mais il manque de finesse dans l'exécution

des détails et dans l'expresion : cependant, la bouche entr'ouverte paraîtrait moins niaise, si la tête était un peu plus penchée en avant.

92. Buste colossal de Minerve.

Marbre pentélique. H. 1,65. Trouvé dans le territoire de Tusculum »dans la maison de campagne de Licinius Murena«; d'où il fut transporté à la Villa Albani. Publié par Millin, *Mon. inéd.* II, 2, 24; Bouillon, *Musée des Antiques* I, 66; Piroli, *Musée Napoléon* I, 8; Müller, *Denkmäler alter Kunst* II, 19, 198; Braun, *Kunstmythologie* pl. 57. Sont modernes: la tête du serpent et les pointes antérieures du casque, le nez, une partie de la lèvre inférieure et quelques serpents de l'égide.

L'examen de la partie postérieure de la poitrine prouve que ce marbre n'est pas un fragment détaché d'une statue, mais que, travaillé dès l'origine pour un buste, il a simplement été placé sur un pied moderne. La disposition générale en répond en tous points à la fameuse Pallas de Velletri, qui est vêtue du chiton et d'un manteau jeté sur l'épaule droite, et qui tient le bras droit élevé. L'égide, étroite, garnie de deux rangées de petits serpents, est retenue par la Gorgone. La tête est couverte d'un casque corinthien, reculé en arrière, au sommet duquel repose un serpent. Les cheveux, relevés sur les côtés et retenus à la hauteur de la nuque par un ruban, retombent longs et abondants en arrière. Le regard est légèrement abaissé. Les yeux sont incrustés, et paraissent avoir été dans l'origine de matière colorée, comme ceux de l'Apollon n° 90. — Le type diffère sensiblement de celui du n° 86: le visage est plus allongé, les joues moins pleines.

L'expression gît surtout dans la douce inclinaison de la tête, dans le regard calme et scrutateur des deux yeux; enfin dans la saillie du front, tandis que le profil fuyant du menton s'harmonise avec l'inclinaison du casque en arrière. — Quelque chose d'anguleux dans les formes, en particulier dans les sourcils, et le manque relatif de souplesse dans les parties charnues, trahissent la copie d'un bronze. L'exécution appartient à la bonne époque romaine, et, sans atteindre la finesse du ciseau grec, elle a conservé le type de cette classe de Pallas avec plus de pureté que presque tous les autres échantillons existants.

93. Statue de Diane.

Marbre grec. H. 1,65. Trouvée à Gabii, en 1792, et achetée de la collection Braschi à Rome. Publiée par Sickler et Reinhart, *Almanach aus Rom* 1811, pl. 12; Clarac 566,1246 B; Müller, *Denkmäler alter Kunst* II, 16,168. Voy. Friederichs, *Bausteine* n° 61. Sont modernes: le nez, quelques parties de la couronne, l'avant-bras gauche avec un bout de la manche, la main droite et quelques fragments de draperie, ainsi que les pattes de devant, les oreilles, les cornes et la partie inférieure des jambes de derrière de l'animal. Le devant de la statue a été très altéré par le nettoyage.

Le riche vêtement se compose d'un chiton à manches courtes, ouvert sur le côté gauche. Serré au milieu et rabattu en haut, il retombe jusque sur la ceinture. Un long voile flottant enveloppe le derrière de la tête et descend presque à la cheville des pieds, chaussés de sandales. Un baudrier orné d'une chasse en bas-relief passe de l'épaule droite à la hanche, et supporte un carquois

dont l'extrémité supérieure est seule éxécutée. De la main droite la déesse tient les pattes de devant d'un chevreuil bondissant; de longues boucles tombent sur sa poitrine. La tête est ornée d'une couronne composée de petits chevreuils et de candélabres. — Ce marbre offre le mélange le plus singulier et le plus contradictoire d'éléments archaïques et d'éléments qui trahissent un art arrivé à son plus libre développement. L'attitude générale a quelque chose de raide, tandis que la position des pieds, qui ne font qu'effleurer le sol de leur extrémité, indique un glissement rapide plutôt qu'une démarche ordinaire, et justifie le mouvement des draperies, chassées en arrière comme par le vent. Le chevreuil, dont l'attitude est en opposition complète avec le mouvement général, semble avoir été placé là uniquement à titre d'attribut. Le reste: le voile, la couronne en forme de *polos* et les longues tresses de cheveux, s'éloigne tout-à-fait du type ordinaire de la jeune Artémis. L'artiste ne parait pas tant avoir voulu représenter Diane chasseresse que la déese nocturne du ciel étoilé. Peut-être tenait-elle un flambeau de la main gauche: la rigidité de l'attitude exprimerait le caractère de chasteté juvénile, tandis que les vêtements flottants rappelleraient la course au clair de lune à travers les monts et les forêts pendant les heures de la nuit. Le pittoresque des draperies, qui dépasse presque les limites de la plastique, ne permet pas de faire remonter cette composition avant le développement final de l'art grec. L'exécution en appartient à l'époque romaine.

94. a. b. Deux reliefs modernes.

Marbre. a) H. 0,46; larg. 0,68; — b) H. 0,75; larg. 0,81. Achetés à Naples.

a) Jupiter, Junon et Vulcain marchant à droite: d'après les motifs archaïques du puits du Capitole. b) Jupiter et Junon assis, Minerve debout devant eux. — Ces deux morceaux sont des pastiches du sculpteur Monti, qui datent du commencement de ce siècle.

94. c. Relief votif.

Marbre. H. 0,40; larg. 0,65. Présent de M. Wagner. Publié par Gerhard, *Ant. Bildwerke* pl. 315,4; Welcker, *Alte Denkmäler* II, pl. 13,25.

C'est un de ces reliefs, longtemps discutés, qui représentent un repas mortuaire, ou une table votive. Un homme, plein de dignité, repose sur un lit. Il est vêtu d'un manteau passé sur les hanches et sur l'épaule droite; son bras gauche s'appuie sur un coussin. Les cheveux et la barbe abondants, la tête coiffée du modius, répondent au type de Pluton Sérapis. De la main droite, il soulève une corne à boire Une femme, drapée et à moitié tournée vers lui, est assise au pied du lit. Elle tient un coffret de la main gauche, tandis que la droite est occupée à saisir un petit vase sur une table placée près du lit. Au chevet se tient un enfant ou un serviteur nu et debout à côté d'une amphore élancée. A l'opposite, une procession de dimensions très réduites s'approche du siège. Ce sont d'abord deux couples

formés chacun d'un homme et d'une femme voilée, puis deux jeunes filles sans voiles; enfin une petite fille se trouve à côté de la première femme. Tous lèvent les mains dans l'attitude de la prière. Au-dessus, par une espèce de fenêtre, apparaissent la tête et le cou d'un cheval. Un pilier ferme le champ du relief à droite et à gauche.

VI. Salle de Bacchus.

Le plafond est décoré d'emblêmes bachiques: panthères, vases, coupes, rameaux de vigne et de lierre, modelés par Leins d'après les dessins de Klenze.

95. Satyre endormi, nommé Faune Barberini.

Statue en marbre de Paros. H. 2,15. Trouvée sous Urbain VIII dans les fossés du château Saint-Ange à Rome, où elle avait été peut-être précipitée par Bélisaire en 587, lors du siège de Rome par Vitigès (Procop. *bell. Goth.* I, 19 et 22). Elle appartint jusqu'au commencement de ce siècle à la famille Barberini. Achetée en 1813 pour le prince royal Louis, elle n'arriva à Munich qu'en 1820, après de nombreuses péripéties. Voir: Urlichs, *Glyptothek* p. 24—35. Publiée d'abord par Tetius, *Aedes Barberinae* 1647, p. 215 en contrepartie, où est reproduite une première restauration, qu'on voit déjà changée en 1704 dans la publication de Maffei: *Raccolta di statue*, pl. 94. La restauration de Pacetti au commencement de ce siècle ne peut donc être considérée comme une invention de cet artiste, mais simplement comme un perfectionnement de la seconde restauration. D'autres gravures s'en trouvent dans les œuvres de Piranesi, *Choix des meilleures statues* pl. 32; Morghen, *Principj del disegno*, pl. 27; Clarac 710 A, 1723 (et 720, 1722 avec la première restauration); Wieseler, *Denkmäler alter Kunst* II, 40, 470; de Lützow, *Münch. Ant.* pl. 30. Voir: *Verhandlungen der XXI. Philologenversammlung in Augsburg* p. 71; Friederichs, *Bausteine* n° 256. — Sont modernes: le bout du nez, l'avant-bras gauche, le coude droit,

les doigts de la main droite, toute la jambe droite depuis le flanc, la jambe gauche en partie, depuis le milieu de la cuisse; sont antiques dans cette partie, le genou, la moitié postérieure du bas de la jambe, et le talon. De plus, sont modernes la mâchoire de la peau de bête, et en grande partie le derrière du rocher qui sert de siège.

Un Satyre vigoureux est assis sur un rocher, les jambes écartées, la droite remontée. Plongé dans un profond sommeil, il appuie son côté gauche à la pierre, sur laquelle il laisse tomber sans effort son bras gauche. Il se pourrait que ce bras ait été dans l'origine un peu plus courbé en dedans, et que la main soutint un vase à boire appuyé sur le roc, à un endroit endommagé et maintenant rempli de plâtre. Le bas droit, haut élevé, est courbé de façon à ce que la main repose sur la nuque et, dégageant ainsi la poitrine, permette au corps alourdi par l'excès de la boisson de respirer avec plus d'ampleur et de liberté. Une peau, probablement celle d'un lion, couvre partiellement le siège et tombe librement sur le bras gauche. Quoique la petite queue au bas du dos, signe extérieur des Satyres, ne fasse point défaut, tandis que les oreilles pointues sont cachées sous la couronne de lierre, l'artiste a voulu sourtout exprimer le caractère du Satyre dans sa nature intime, qui ressort tout particulièrement ici de l'état dans lequel il est représenté. Les formes de la tête, prises en elles-mêmes, manquent de noblesse; le nez est enfoncé, les pommettes et les lèvres saillantes, le front, profondement plissé, est bordé de cils touffus et de cheveux hérissés, dont une petite mèche a cru au milieu, bien avant dans le front. Une nature semblable, toute matérielle et sans pensée,

était la seule que l'artiste pût représenter complètement vaincue par le dieu, si bien que les yeux fermés semblent s'enfler encore, et que le souffle se presse avec peine par la bouche entr'ouverte, où l'aspect des dents renforce encore l'impression de sensualité. Une telle nature justifie seule aussi une attitude, qui parait en contraste complet avec le sentiment ordinaire des Grecs pour la grâce et pour la convenance. Mais pour réaliste que soit la manière d'être de ce Satyre, la conception artistique et l'exécution n'en sont pas moins en parfaite harmonie avec les principes de l'art idéal des Grecs. L'artiste ne se perd pas à copier des détails qui dans la nature repoussent souvent plus qu'ils n'attirent; il ne se sert de ces particularitès que dans la mesure où cela est nécessaire pour représenter une sensualité brutale, dans sa nature la plus intime. La fraîcheur et la vie de la conception, toute cette poésie du réalisme rend impossible d'attribuer l'invention de cette statue à l'époque romaine. Des œuvres comme le Laocoon lui-même trahissent bien plus le calcul et l'effort de reflexion, tandis qu'ici nous respirons la liberté du génie. Toutefois, l'on peut affirmer d'un autre côté qu'un réalisme pareil ne s'est développé dans l'art grec qu'après les Scopas et les Praxitèle; d'où résulte qu'on peut fixer avec quelque certitude la date de ce morceau au commencement du troisième siècle avant J. C. C'est en tous cas une œuvre originale, et s'il se trouve ici et là, au bras droit et au dos par exemple quelques détails où le ciseau commence à perdre dans l'exécution des formes quelque chose

de sa fraîcheur et de son indépendance, l'artiste est encore maître de tous les moyens de représentation à un degré qui fait paraître ces petits défauts comme des négligences volontaires, destinées à diriger plus sûrement l'œil du spectateur là où son idée est magistralement imprimée dans le marbre, en particulier sur la tête, qui domine l'œuvre entière dans une inimitable perfection.

96. La Paix et Plutus.

(connue autrefois sous le nom de Leucothée).

Groupe en marbre attique. H. 2,12. De la villa Albani à Rome. Publié par Winkelmann, *Mon. in.* 54; Piroli, *Musée Napoléon* I, 74; Bouillon, *Musée des antiques* II, 5; Clarac 673, 1555 A; Wieseler, *Denkmäler alter Kunst* II, 33, 407; Friederichs, *Arch.Zeitung* 1859, pl. 121; voy. *Bausteine* n° 411; Stark, *Memorie dell'Inst.* II, 254—56; Brunn, *über die sogenannte Leucothea,* München 1867. Sont modernes: une partie du nez, le bras droit, les doigts de la main gauche et le vase, ainsi que plusieurs plis du vêtement de la femme — les deux bras, le pied gauche, la partie antérieure du pied droit et le cou de l'enfant. L'extrémité du nez en a été aussi rapportée, et sa tête, quoique antique, est en marbre de Paros et parait avoir appartenu à un Amour.

Ce marbre, vraiment admirable, nous représente une femme pleine de dignité, de noblesse et de douceur. Elle est vêtue du long double chiton ionien, retenu autour des hanches, et sur lequel retombent les plis rejetés du diploïdion. Un manteau est fixé sur les épaules et flotte en arrière. Les pieds sont chaussés de hautes sandales. Les cheveux, qui probablement avaient été passés en couleur, tombent sur les épaules en boucles abondantes, et sont retenus sur le front par un ruban

en forme de diadême, que les bandeaux relevés sur les tempes cachent presque entièrement de côté. Les oreilles sont percées pour recevoir des anneaux d'or. La jeune femme incline doucement la tête à gauche, vers un enfant qu'elle tient au bras. Une légère draperie entoure les hanches du petit garçon: il tend la main droite avec un mouvement plein de vie, vers le menton de sa nourrice. Quelques monnaies attiques, sur lesquelles se trouve la copie d'un groupe presque exactement pareil, donnent une idée précise de la façon dont celui de la Glyptothèque aurait dû être restauré. La main droite élevée y répose sur un long sceptre, qui forme une heureuse symétrie avec la ligne régulière du chiton retombant sur le pied gauche qui porte le corps. Le bras droit de l'enfant parait conforme à l'original; mais le vase qu'il serre de son bras gauche devrait être remplacé par une petite corne d'abondance, que l'enfant tenait dans son bras gauche, et dont l'extrémité était probablement saisie par la main de la nourrice. Le reste d'un clou dans la main indique peut-être qu'elle était travaillée en métal et avait été rapportée. Maintenant le sceptre n'appartient qu'à un dieu supérieur, la corne d'abondance n'est pas en général l'attribut de Bacchus; la supposition de Winckelmann, qui fait de ce groupe une Ino Leucothée avec Bacchus enfant, ne peut donc pas se soutenir. Le caractère du morceau conduit à une autre explication. Cette femme aux formes amples, un peu carrées, avec quelques imperfections dans le bas de la taille; son attitude calme et assurée, la simplicité des draperies, tout nous rappelle les vierges des frises du Parthénon et

nous fait remonter à l'école attique au temps de Phidias. Quelques détails secondaires, le bord plissé du manteau, par exemple, qui parait ne se trouver que dans les sculptures de cette époque, confirment cette manière de voir. Si, d'un autre côté l'on s'attache à l'expression, si l'on prend garde à la molle inclinaison de la tête, au regard doux et rêveur, ou trouve partout la prédominance du sentiment sur l'activité de l'intelligence, et l'on pense naturellement à la jeune école attique du temps de Praxitèle. Or, dans l'intervalle qui sépare ces deux artistes, à l'époque de la bataille de Leucade (375 av. J. C.), le culte d'Irène, déesse de la paix, s'était introduit à Athènes. Des sacrifices réguliers lui étaient offerts (Isocrate, *περὶ ἀντιδόσεως* §§ 109—10; Corn. Nepos, *Timoth.* 2). C'est alors, sans doute, que Céphisodote, probablement père de Praxitèle, sculpta une statue qui représentait la Paix tenant dans ses bras Plutus enfant (Paus. IX, 16, 2; I, 8, 2). Plutus, le dieu de la richesse est issu de Iasion et de Cérès; il symbolise l'inépuisable fertilité de la terre; la corne d'abondance est son attribut naturel, mais il ne saurait prospérer que sous la protection de la Paix. Le groupe de Munich et les monnaies athéniennes répondent également à cette description. Cependant le manque de finesse dans l'exécution de quelques parties, surtout dans les draperies inférieures au-dessus des pieds, prouvent que l'Irène de la Glyptothèque ne peut être qu'une copie. (Au-dessus du genou droit se trouve une place, de la grandeur de la main environ, qui a perdu sa fraîcheur et a dû être retouchée légèrement). Il est d'ailleurs pro-

bable que l'original avait été coulé en bronze; le marbre porte encore des traces irrécusables de ce genre de travail dans la manière dont les bras se détachent du vêtement, dans la roideur des plis, enfin dans l'arrangement des cheveux et dans la forme des boucles. Mais si l'on fait abstraction du manque de finesse de la main d'œuvre, on peut présumer avec certitude que ce marbre diffère très-peu de l'original, et qu'il est un des bons échantillons de ce que produisit la renaissance de l'art attique dans la meilleure époque romaine.

97. Statue d'Apollon.

Marbre de Paros. H. 1,30. De la collection d'Orléans à Paris. Publiée par Clarac 488, 1555.

Le torse, avec l'épaule droite légèrement inclinée vers la hanche arrondie en dehors, est antique. La tête, à laquelle le nez et le menton sont restaurés, est antique aussi, mais n'appartient pas au torse. Autrefois on crut voir dans le gonflement léger des seins l'indication d'un Hermaphrodite; mais ce caractère n'est pas assez prononcé pour frapper beaucoup dans une statue de jeune homme qui porte évidemment le cachet de douceur de l'art sous Praxitèle, encore plus efféminé par l'imitation romaine, soit que ce marbre soit restauré à juste titre comme un jeune Apollon avec la lyre et le plectrum, soit qu'il réprésentât peut être Bacchus. La tête, munie du bandeau frontal et du nœud de cheveux, porte les caractères typiques de Vénus. L'execution en est très-négligée.

98. Statue de Silène.

Marbre de Paros. H. 1,42. De la collection Barberini à Rome. Publiée par Preissler, *Statuae insign.* 5; Clarac 732, 1760; Wieseler, *Denkmäler alter Kunst* II, 41, 498; de Lützow, *Münch. Antiken* pl. 21. Sont modernes: l'avant-bras droit et la coupe ainsi que le vêtement pendant par dessus, la partie antérieure du pied droit, et la plus grande partie de la couronne de lierre ainsi que le sommet du crâne.

A côté d'un tronc d'arbre, sur lequel repose une petite outre, se tient paresseusement, le pied droit en avant, un Silène, qui saisit de la main droite l'embouchure de ce vaisseau, lequel servait autrefois d'écoulement à une fontaine. Dans la gauche probablement plus relevée dans l'origine, et plus rapprochée de l'orifice de l'outre, le restaurateur a mis, non sans raison, une coupe. Les formes du corps sont pleines et corpulentes: à la poitrine, ce sont moins des muscles vigoureux qui ressortent que de molles masses de graisse; la hanche gauche parait être repoussée de côté par le poids d'un ventre gras et proéminent. Les pieds forment un vrai contraste avec le caractère des formes décrites jusqu'ici: chaussés jusqu'à la cheville de souliers à semelles, ils sont petits et délicats, et montrent que ces formes si pleines ne proviennent pas d'un caractère lourd de tout le corps, mais sont le fruit des voluptés bachiques. L'origine des Satyres est rappellée par les poils clair-semés sur la poitrine, plus épais sur le ventre et developpés au-dessus des genoux en masses compactes. Le type de la tête répond au corps de Silène. La nudité de son crâne haut et pointu n'est masquée qu'en partie

par une couronne de feuilles et de fruits de lierre, d'où retombent de longs rubans sur les épaules; la barbe est d'autant plus développée. Le front est sillonné de rides, les sourcils épais sont énergiquement abaissés vers le nez enfoncé, et produisent une expression voisine de la physionomie bien connue de Socrate, quoique avec un mélange de comique assez prononcé. La tête de Silène s'incline profondement sur la poitrine, avec un accablement mélancolique, de façon que sa bouche en est un peu tordue, et qu'il semble plongé dans une profonde méditation sur la manière dont l'outre, dont ilconnait si bien l'usage, a formé son corps à son image.

L'exécution minutieuse et sèche des boucles de la barbe, les feuilles de la couronne presque détachées, les poils fortement burinés en plusieurs endroits sont plus conformes au travail du bronze qu'à celui du marbre. Le reste des formes aussi, malgré leur plénitude, n'ont pas la morbidezza de l'épiderme qui plait dans le marbre, et trahissent l'imitation d'un original de bronze. Celui-ci pouvait appartenir à l'école d'Athènes du temps de Praxitèle, tandis que l'exécution en marbre annonce la bonne époque romaine.

99. Tête de Satyre riant.

Marbre de Paros à grain fin (grechetto). H. 0,43. Trouvée près du tombeau de Cæcilia Metella, elle fut d'abord en possession de l'Institut de Bologne, d'où elle fut transportée à la villa Albani, puis à Paris et enfin à Munich. Publiée par Piroli, *Musée Napoléon* 2, 18; Bouillon I, 72; Wieseler, *Denkmäler alter Kunst* II, 39, 452. Voir: Friederichs, *Bausteine* n° 648. Sont modernes: la poitrine et le moitié du cou. Les taches

produites par l'oxydation d'un métal sur le front et sur la joue du côté droit lui ont fait donner le surnom de Faune à la tache.

Cette tête d'un Satyre riant, à l'expression des plus vivantes, frappante par la précision des formes et par l'extrême poli du marbre, a été considérée mal à propos par Rumohr (*Drei Reisen* p. 326) comme un travail du seizième siècle. Ce qu'elle a de singulier en apparence dans la main-d'œuvre s'explique suffisamment par l'idée que l'artiste s'était donné pour tâche de copier, dans toutes ses finesses, un original de bronze, ce qui ne pouvait réussir qu'en dépouillant le marbre autant que possible du moëlleux qui le rend si propre à figurer les chairs, et qu'en produisant, par un fort polissage, des reflets analogues à ceux du métal. Admettant ce point de vue, dont l'exactitude ressort d'une comparaison avec le Satyre de bronze n° 299, notre marbre doit, en raison de l'exécution précise et parfaite de tous ses détails, être considéré comme une œuvre vraiment excellente, dans laquelle on reconnait avec une clarté toute particulière, par la traduction dans une matière étrangère, la profonde différence que faisaient les anciens entre le style du bronze et celui du marbre. — Le caractère animal n'est pas indiqué seulement à l'extérieur par les oreilles pointues, les cheveux hérissés et la verrue qu'on aperçoit au cou, mais le regard lascif, la bouche élargie par le rire et qui laisse apercevoir les dents montrent qu'il a pénétré l'être tout entier.

100. Sarcophage bachique.

Marbre de Paros. Long. 1,85; h. 0,50. Du palais Braschi à Rome. Publié par Sickler et Reinhart, *Almanach aus Rom*

1811; pl. 8; Wieseler, *Denkmäler alter Kunst* II, 36,422; *Arch. Zeitung* 1859, pl. 130. Sont seuls modernes: le bras droit d'Ariane et quelques détails aux pieds du Centaure et du Satyre debout devant lui.

Dans un chariot à quatre roues et dirigé à droite se trouve couché dans la même direction Bacchus barbu et couvert d'un long manteau flottant. Ariane, vêtue légèrement dans la partie inférieure du corps et montrant son dos découvert au spectateur, est couchée dans la direction opposée, reposant en partie sur le dieu. Les regards des deux personnages se rencontrent, et de leurs mains droites ils soulèvent de concert une corne à boire. Au bout de la voiture se tient un jeune garçon nu et aîlé: Eros ou Hymen. Un Satyre nu, la main droite élevée, ferme le cortège de ce côté. Un autre Satyre, tenant sur l'épaule une outre pleine, marche près du chariot derrière le dos de Bacchus. L'attelage du dieu se compose d'un Centaure barbu, une peau de lion autour du bras gauche, tenant une corne à boire dans la main droite élevée et regardant en arriére, et d'une Centauresse, qui tient dans la main droite un rameau de pin et pose la gauche, munie d'un canthare, sur l'épaule droite du Centaure. Devant le char du couple nuptial s'avance un autre chariot à deux roues, sur lequel se tient une femme à moitié debout, le côté droit légèrement rejeté en arrière, vêtue d'un long voile qui couvre le derrière de la tête, le dos, le bras gauche et les hanches, mais laisse libre le milieu du corps. Son bras gauche, avec lequel elle tient un canthare haut élevé, est légèrement soutenu par un jeune Satyre qui marche derrière elle muni de la nébride et du pedum. L'office

de cette figure parait être de conduire la fiancée. C'est la *pronuba*, *nympheutria*, ici probablement Sémélé, mère de Bacchus plutôt que Vénus. Un second enfant aîlé, tenant des deux mains un flambeau penché est debout devant elle sur le char, traîné par deux majestueuses panthères au col enguirlandé de lierre. Elles sont contenues dans leur marche triomphale par un Eros adolescent, le dos couvert d'un manteau léger, qui se rejette en arrière, les aîles toutes grandes étendues, et retourne la tête, comme pour attendre un ordre ultérieur. Derrière la tête des panthères parait de face une matrone voilée et richement vêtue, soulevant une coupe de la main droite, et tenant de la gauche un gros flambeau. On ne peut déterminer si c'est une des nourrices de Dionysos, ou une divinité tutélaire du mariage. En avant de ce groupe, Silène, gros, court, plein de vin, mais toujours fidèle à son humeur joviale, est emporté par deux Satyres et s'accroche à leurs épaules. Le cortège se développe sur le côté adjacent. Un Pan barbu aux pieds de chèvre, se livre à des sauts joyeux, au bruit des cymbales qu'il frappe de ses mains élevées. Une panthère bondit à sa rencontre, et un canthare renversé gît à ses pieds. Une Bacchante à demi-vêtue termine la scène; un tambourin dans la main gauche élevée, elle s'appuie de la droite à une saillie de rocher et se retourne vers le cortège qui s'approche. — Sur la face latérale opposée, se tient à gauche un Satyre vu par derrière, avec la nébride, une outre sur l'épaule gauche, et le thyrse dans la main droite; un Pan sans barbe est en face, la ténie dans les cheveux, la main droite élevée, munie

d'un court flambeau, et la jambe droite appuyée à une saillie de rocher. — L'exécution est celle d'un bon travail de sarcophage à la fin du second siècle après J. C.

101. Statue d'un Satyre assis.

Marbre de Paros. H. 1,29. De la collection Albani. Publiée par Piroli, *Musée Napoléon* IV, 65; Clarac 734 B, 1746. Le torse seul et la tête sont antiques; encore le nez, la lèvre inférieure, le menton et les extrémités de la couronne de pin sont-ils modernes.

La comparaison avec un bronze d'Herculanum (Clarac 719, 1720) montre que ce torse a été restauré avec raison sous les traits d'un Satyre à moitié assis, à moitié couché, qui s'appuie du bras gauche sur une outre, tandis que délivré de tout souci par l'influence du vin, il fait claquer les doigts de sa main droite dans un bien-être jovial. La main gauche seule demanderait peut-être un changement; car une image du reste parfaitement correspondante, que l'on trouve sur une monnaie de Nicæa (*Arch. Zeitung* 1869, pl. 23, 1) le montre tenant paresseusement un pedum incliné vers le sol. Dans les formes du corps, aussi bien que dans l'expression purement sensuelle de la tête, renforcée encore par les oreilles pointues et les petites cornes, on reconnait les traces d'un excellent original. On peut se faire une idée du mérite qu'il devait avoir, si l'on prend comme point de comparaison le Faune de Barberini, et si l'on réfléchit que nous n'avons ici qu'une médiocre copie romaine.

102. Jeune Pan cornu.

Tête de marbre pentélique. H. 0.39. Autrefois propriété de Winckelmann et connue sous le nom de Faune de Winckelmann; plus tard à la villa Albani. Publiée par Winckelmann, *Mon. ined.* 59; voir: *Geschichte der Kunst* V, 1, 8; Piroli, *Musée Napoléon* II, 20. Sont modernes: le nez et la lèvre supérieure, la moitié du cou et la poitrine.

Schorn s'est gravement trompé en supposant que les petites cornes sont l'effet d'un travail moderne du front et des cheveux, qui se serait étendu jusqu'à la partie supérieure des oreilles. Non-seulement ces parties du marbre sont intactes, mais elles contribuent essentiellement à l'expression, tellement que sans elles l'ensemble des autres formes serait à peu près inintelligible. Dans la bouche entr'ouverte et légèrement tirée en haut, on saisit un trait languissant d'amoureux désir, auquel répond bien le regard errant, l'expression sensuelle des yeux noyés. Ce vague désir se trahit encore par la molle inclinaison de la tête, incompatible avec tout énergique effort. Le visage est un peu amaigri sans doute, comme l'observe Winckelmann, mais non pas au point »qu'on soit tenté de dire que l'ar»tiste ait voulu représenter dans ce Faune l'amour »passionné, qui fait évanouir le charme du visage »et consume les forces vitales«. Non, mais le demidieu est représenté dans un âge où la bonne chère n'a pas encore développé l'ampleur des formes, tandis que les désirs amoureux sont éveillés sans qu'il s'en rende bien compte. C'est à quelques égards un pendant de l'Eros de Praxitèle; non l'amour de l'âme, mais l'amour sensuel, dont Pan est le propre représentant. Les anciens ne le

représentaient pas toujours avec le grossier développement du bouc, mais aussi dans la fraîcheur de la jeunesse. Mais plus l'artiste ennoblit l'expression et masque le caractère de sensualité matérielle par le prestige de l'art, plus il lui devient indispensable de rappeler clairement la nature primitive du demi-dieu par des signes extérieurs, comme les petites cornes, les oreilles pointues, les cheveux tendant à se dresser, quoiqu'ils finissent par retomber avec mollesse. — L'exécution, qui appartient à l'époque romaine, parait reproduire très-heureusement les formes d'un original excellent. Un certain tranchant, que toute la mollesse déployée dans la succession des méplats ne fait pas disparaître, fait présumer, ainsi que la maigreur des formes juvéniles, que cet original était un bronze.

103. Statue de Bacchus.

Marbre pentélique: tête en marbre de Paros. H. 1,60. De l'Académie des beaux arts. Publiée par Clarac 678 B, 1583. Sont modernes: le nez, une partie du cou, tout le bras droit, le gauche depuis le milieu de l'arrière bras, la jambe, du genou en bas, la panthère. La partie supérieure du tronc est antique, mais retouchée.

Jeune homme, le coude gauche appuyé sur un tronc d'arbre. Le pied gauche, posé en avant, est ainsi déchargé du poids du corps; le bras droit passé sur la tête facilite la respiration, en donnant du jeu à la poitrine. Ce motif est généralement connu par la statue dite de l'Apollino à Florence, mais il a été employé avec diverses modifications, ainsi que d'autres motifs analogues de l'art de Praxitèle, pour représenter tantôt Apollor, tantôt Bacchus.

A défaut d'attribut, on ne peut conjecturer duquel des deux il s'agit ici que par les formes du corps: dans le voisinage des hanches, elles ont une largeur presque féminine, plus conforme au type de Bacchus qu'à celui d'Apollon. — La tête, antique, mais qui n'appartenait point à la statue, est couronnée de lierre et porte la ténie dans les cheveux, légèrement ondés. L'exécution est rapide, mais la mollesse du dieu est en général bien rendue.

104. Statue de Vénus.

Marbre de Paros. H. 1,40. Achetée de Pacetti à Rome. Publiée par Clarac 618,1375. Sont modernes: la tête, les doigts de la main gauche, quelques uns de la droite, ainsi que la queue du dauphin.

Cette statue a de commun avec la Vénus de Cnide (voir nº 131) l'attitude et la position de la main droite, mais elle en diffère par le mouvement de la gauche qui se relève presque jusqu'à la hauteur du sein. On voit pourtant qu'il ne s'agit pas de recevoir la fameuse pomme; il est plus vraisemblable qu'elle tenait un miroir. — Travail romain sans valeur particulière.

105. Statue de Satyre.

Marbre de Paros à gros grain. H. 1,77. Du palais Ruspoli à Rome. Publiée par Clarac 728,1744. Sont modernes: les doigts de la main droite avec le flûte et quelque détails de la peau de panthère. Le bont du nez et le petit doigt de la main gauche sont simplement rapportés.

Il ne se trouve peut-être autant de copies antiques d'aucune autre statue de l'antiquité que de celle-ci, de sorte qu'il est assez naturel de

supposer que l'original était la statue de Satyre la plus célèbre, le Periboëtos de Praxitèle, quoiqu'on n'en ait aucune preuve certaine. Le motif de ce Satyre est pourtant bien de Praxitèle. Il est appuyé du bras droit à un tronc d'arbre, le pied gauche, un peu reculé, est complètement dégagé du poids du corps; la main gauche s'appuie sur la hanche arquée en dehors, et lui donne un léger point d'arrêt, tout en repoussant un peu en arrière une nébride passée en biais sur la poitrine. La flûte dans la main droite est de restauration moderne; mais elle est justifiée par les restes d'autres répliques, et convient certainement à cette statue qui, pareille à l'Anapauménos de Protogène, aussi muni de flûtes, exprime le repos, le bien-être et la sécurité. L'artiste a choisi un âge où l'élément de sensualité grossière qui domine dans les Satyres plus âgés, dont il fait l'essence, n'existe encore qu'en germe, et peut n'être qu'indiqué sans insister. De sa nature animale, il n'a gardé que les oreilles pointues, mais ses cheveux relevés sur le front expriment une franche gaîté, les coins de la bouche un peu relevés, une fine moquerie; la tête doucement inclinée et le regard vague, le réveil des sens. Ses membres n'indiquent nulle part une tension énergique, mais un laisser-aller plein de bien-être. Les formes du corps n'ont pas été développées par une activité vigoureuse, mais par le libre jeu de la nature; elles se sont épanouies doucement et avec une certaine mollesse, tout particulièrement propre à être rendue par le marbre. Cette copie, de l'époque romaine, est remarquable d'exécution, l'artiste a mis à profit la qualité du marbre de manière à

produire une impression harmonique de rondeur et de douceur particulières, qui pourrait faire oublier le peu de finesse dans le dessin et le modelé imparfait de quelques détails, ainsi du bas des jambes. — A titre d'accessoire, l'artiste a placé une grappe auprès du tronc et à côté du pied gauche, une ciste, sur laquelle on voit un masque de Silène.

106. Statue de Satyre.

Marbre de Paros; la tête, qui n'appartient pas au corps est de marbre attique. H. 1,81. La différence de hauteur entre le n° 105 et le 106 tient à l'inégale épaisseur des plinthes. Vient, comme la précédente, du palais Ruspoli. Publiée par Clarac 728, 1745. Sont modernes; le nez, la lèvre et le menton, la main droite avec la flûte et le petit doigt de la main gauche.

Cette statue ne diffère de la précédente que par quelques accessoires. La ciste est négligée, la syrinx pend au tronc, ainsi qu'un bâton recourbé et à poignée *(lagobolon)*. L'exécution des détails, plus fine et plus précise, produit néanmoins une impression moins harmonieuse que celle du n° précédent. La tête, bien qu'antique, est d'un marbre différent et appartenait à une autre réplique du même original.

107. Statue d'un jeune athlète.

Marbre de Paros. H. 1,36. Acquise de Roger, à Londres. Publiée par Clarac 913, 2328. Sont modernes: la tête, tout le bras droit, la main gauche avec la partie inférieure de la palme, la jambe droite, à partir du milieu de la cuisse, le pied gauche et la base.

La restauration, qui a donné à cette tête les traits d'Auguste, ne se justifie d'aucune façon. Le corps est celui d'un jeune homme, dont la main droite est élevée, et dont la gauche tient une palme, emblème de victoire. Un léger vêtement pend sur le bras gauche et sur le tronc d'arbre qui sert le soutien; il a en dehors l'apparence d'une peau, mais il n'est pas possible de déterminer si c'est à dessein, tant l'exécution en est imparfaite. Celle-ci est d'ailleurs rapide et passablement négligée dans toute la statue.

108. Statue de Bacchus.

Marbre de Paros. H. 1,80. Du palais Bevilacqua, à Verone. Publiée par Maffei, *Verona illustrata* (1732, fol.) III, p. 226, XII; et par Clarac 678 B, 1584. Sont modernes: de petites pièces au cou, les doigts de la main droite avec le canthare, l'avant-bras gauche et quelques morceaux du thyrse.

La tête est ornée d'une épaisse couronne de lierre et d'un large diadème, et le bas du corps entouré d'un manteau dont un pan est rejeté par derrière sur l'épaule gauche. Le dieu tient de la main droite le canthare, et de la gauche un thyrse couvert de feuilles. Une panthère est assise par terre à sa gauche, la patte posée sur une tête de chevreuil renversée. L'ensemble est bon, mais l'exécution, qui date de l'époque romaine avancée, manque de finesse et fait une impression un peu lourde et épaisse.

109. Statue d'un Satyrisque portant une outre.

Marbre de Paros. H. 0,73. Achetée à Rome. Publiée par Clarac 728, 1747. Sont modernes: les deux avant-bras et les

mains, de petits morceaux de la couronne et de la nébride, les jambes, des genoux en bas, ainsi que le tronc.

Un petit Satyrisque aux oreilles pointues, la tête entourée d'une couronne de pin, une légère nébride sur le dos et sur la poitrine, s'avance péniblement sous le poids d'une outre dont il saisit l'orifice de la main droite, tandis que de son bras gauche, tendu en arrière, il l'empèche de glisser de son épaule. Un signe arrondi sur la partie antérieure de l'outre est peut-être la marque indiquant la qualité du vin. — La vivacité et la gaîté de la conception, le jeu plein de grâce des lignes font remonter cette composition au règne des premiers successeurs d'Alexandre, époque où la statuaire, inspirée sans doute par le développement de la poésie pastorale, affectionne les sujets de genre et les enfants. L'exécution, toute romaine, offre dans les détails, dans le visage un peu de travers par exemple, dans la bouche un peu trop accusée, dans les oreilles, dans la couronne, dans les parties flottantes de la nébride, une précision un peu dure, qui ne convient pas au marbre, et fait penser que nous avons ici une copie d'un original en bronze d'un travail très soigné.

110. Tête colossale de Vénus.

Marbre de Paros. H. 0,62. Trouvée près de Cumes. Sont modernes: la partie supérieure du crâne depuis la pointe du front, le nez, les deux lèvres et la poitrine.

La juste impression de cette tête est altérée par la restauration vicieuse du haut du crâne. Pour répondre à l'idéal de Vénus, qui consiste essentiellement dans l'expression de l'œil humide, le front

s'avance et forme ainsi à l'origine des cheveux un angle assez prononcé avec la voûte du crâne. Les artistes atténuaient volontiers cet effet au moyen de la chevelure nouée en corymbe au-dessus du front, comme on le voit à la Vénus de Médicis, à la Vénus du Capitole et à la tête de la Glyptothèque, n° 139. Ce n'est qu'en ajoutant cet ornement à la tête de Cumes qu'on rétablirait l'harmonie des formes et qu'on en pourrait apprécier la grandeur de conception. — L'exécution est d'une spirituelle négligence, plutôt que soignée et précise dans tous les détails. Cette tête confirme ainsi l'observation faite en général, que les sculptures provenant de la Campanie se trouvent, par ces qualités mêmes, dans un certain contraste avec la sévérité un peu roide de l'école romaine.

111. Statue d'un enfant sur un dauphin.

Marbre de Paros. H. 0,75. De la collection Braschi. Publiée par Clarac 749 A, 1841. Sont modernes: le bras droit avec la tête, et la partie antérieure du serpent, l'avant-bras gauche, la tête du dauphin, ainsi que la moitié de la base.

Un petit garçon vêtu d'une nébride légère est assis en biais sur un dauphin tourné à gauche, et s'appuie de sa main gauche sur la tête de l'animal. Il tient dans la droite un serpent dont il semble vouloir exciter le dauphin, sur lequel il abaisse un regard à demi courroucé. La supposition qui fait de ce groupe Mélicertès-Palémon sauvé par un dauphin, n'est pas fondée. Le travail est purement décoratif, et destiné peut-être à l'ornement d'un bassin de fontaine dans un jardin: la nébride et la queue du dauphin ne sont même qu'ébauchées

légèrement, la première surtout est esquissée sans aucun caractère. Les cheveux enfin et l'expression de la tête font une impression trop moderne pour que le marbre n'inspire pas des doutes sérieux.

112. Statue de Libera.

Marbre de Paros. H. 1,70. Du palais Bevilacqua à Vérone. Publiée par Clarac 690, 1621. Sont modernes: la tête et la poitrine jusqu'à la ligne de jonction des vêtements, les deux avant bras avec les attributs, et de petits morceaux à la tête de la nébride.

Cette statue est le pendant du Bacchus n° 108, c'est pourquoi on la regarde comme celle de son épouse Libera ou Ariane. Appuyée sur le pied droit, elle se retourne un peu à gauche et semble diriger son regard vers l'attribut de la main gauche. Elle est vêtue d'une tunique légère, qui a glissé de l'épaule droite, et d'un manteau, jeté de la hanche droite sur l'épaule gauche. Une peau d'animal affectant la forme d'une nébride est encore nouée sur la tunique, et quoique la tête en soit endommagée, on peut y voir celle d'un marcassin.

113. Statue de Diane.

Marbre de Paros. H. 1,56. Du palais Braschi à Rome. Publiée par Clarac 449, 790; de Lützow: *Münch. Antiken*, pl. 7. Sont modernes: la tête et le cou, la moitié de l'avant-bras avec les épis, le bras gauche avec la corne d'abondance.

Thorwaldsen a fait mal à propos une Cérès de cette statue. Elle représentait bien plutôt la chaste Diane. Debout, presque immobile, la jambe droite légèrement portée en dehors trahit seule une marche lente. Sous son long chiton ouvert du côté droit,

elle porte encore une fine chemise aux manches courtes et boutonnées, et par dessus une robe de dessus, pareille au diploïdion du chiton ionien, qui tombe presque sur les hanches et a été travaillée ici comme une pièce de vêtement indépendante. En travers de la poitrine court un ruban, qui servait à suspendre sur le dos le carquois, quoique ce dernier ne paraisse jamais avoir existé. On ne peut déterminer exactement quels attributs tenaient les mains, le flambeau et l'arc probablement. Plusieurs répétitions (la plupart aussi mal restaurées) témoignent d'un original fameux, et les nobles proportions, ni trop larges ni trop élancées, ainsi que la simplicité des draperies, déjà plus raffinées cependant que celles de l'Iréné n° 96 par exemple, indiquent l'époque de la jeune école attique et la tendance de Praxitèle, à laquelle répondent bien ce chaste repos et cette pureté calme qui n'excluent point la majesté. Quoique l'exemplaire de Munich ne puisse être considéré comme le produit original d'un ciseau grec, il se distingue cependant par des mérites d'exécution particuliers. Il parait appartenir à cette classe de monuments de la meilleure époque romaine, qui n'étaient pas simplement copiés d'après des originaux grecs, mais soigneusement retouchés dans leurs détails d'après un modèle vivant. Ce fait explique peut-être le soin un peu trop prononcé que l'artiste à mis dans l'exécution de ce qu'on appelle les *yeux* des draperies, affectation qui contraste avec la simplicité de la disposition primitive de l'ensemble.

114. Groupe de Silène avec Bacchus enfant.

Marbre grec. H. 1,99. Du palais Ruspoli à Rome. Publié par Clarac 676, 1656 A. Le groupe est très-fortement restauré et rapiécé. La tête même de Silène semble être moderne, quoique exactement copiée d'après d'autres répétitions antiques. Les principales restaurations sont: les deux avant-bras, les mains et l'épaule gauche; la partie antérieure du ventre et des cuisses, diverses pièces aux jambes et aux pieds; à l'enfant: le nez et la lèvre supérieure, le bras droit et la main gauche.

Dans ce motif favori de l'école de Praxitèle, le Silène est appuyé du bras gauche, sur lequel pend la nébride, à un tronc d'arbre entouré de pampres; il repose sur le pied droit, tandis que le gauche, dégagé du poids du corps, est légèrement avancé. Il balance dans ses bras le petit Bacchus, caractérisé par la couronne de lierre, en abaissant sur l'enfant un regard plein d'amour et d'une sollicitude presque respectueuse. La tête, couronnée de lierre, ne porte presque plus aucune trace d'origine animale; les oreilles pointues elles-mêmes ont disparu sous la couronne. Les traits adoucis n'expriment point l'extase bachique, mais la sagesse d'un buveur que les soucis n'atteignent pas. Au corps, la nature des Satyres ne se trahit que dans les proportions un peu maigres et nerveuses des jambes, tandis que les suites d'une vie de plaisir sont indiquées, toujours avec mesure, par l'embonpoint du ventre. Le groupe entier porte une expression de bien-être tranquille et de satisfaction intérieure, auxquels correspondent à l'extérieur l'harmonie parfaite de toutes les lignes. Les anciens éprauvaient déjà ce charme, comme le prouvent assez les nombreuses répétitions de ce groupe qui

les font remonter à un original fameux, quoiqu'on n'ose pas y reconnaître le Satyre d'un maître inconnu dont parle Pline (36, 29): *qui ploratum infantis cohibet* (voir E. Petersen: *Ann. d. Inst.* 1863, p. 391).

115. Noces de Neptune et d'Amphitrite.

Relief en marbre de Paros. Long. 8,88; h. 0,79. Autrefois au palais Santa Croce à Rome, puis en possession du cardinal Fesch. Publié par Jahn dans les *Berichte der sächs. Gesellschaft* 1854, p. 160 et suiv. pl. III—VIII; Overbeck, *Atlas d. gr. Kunstmythologie*, pl. XIII, 16. Voy. *Ber. d. sächs. Gesellsch.* 1876, p. 110 et suiv.; Brunn dans les *Sitzungsber. d. münch. Akad.* 1876, p. 342 et suiv. Sont modernes: outre plusieurs détails, la pointe de presque tous les nez, le bras gauche ainsi que la main de la femme sur le taureau, les bras et la tête de l'Amour qui suit, les cornes de la lyre, la conque et les deux avant-bras du premier Triton, une partie de la coupe dans la main gauche d'une des Néréides; le bras gauche et les ailes de l'Amour debout derrière elle, l'Amour flottant à côté du pilier tout entier, à l'exception de la partie inférieure des ailes; la tête et la moitié du cou du dragon marin; les trois têtes du dernier groupe, ainsi que des parties du bras droit des deux femmes. Comme nulle part le champ du relief, mais les parties saillantes seules, étaient brisées, les restaurations trouvèrent une base irrécusable dans les restes encore adhérents partout sur la plaque de marbre.

Cette composition représente les noces de Neptune et d'Amphitrite. Le nouveau couple est assis sur un bige tourné à gauche et muni d'un haut dossier drapé. Neptune barbu, les cheveux abondants retenus par le bandeau royal, porte un manteau jeté autour des hanches. Sa main droite tient les rênes, tandis qu'un trident, probablement en métal, parait avoir reposé dans la gauche. A sa droite est assise Amphitrite enveloppée du voile

nuptial, qu'elle semble vouloir serrer modestement de la main gauche. Le char est traîné par deux jeunes Tritons, qui portent les rènes passées autour du corps. L'un d'eux souffle dans une conque marine, plus en rapport avec les lieux que la flûte usitée dans les noces ordinaires; l'autre touche les cordes d'une lyre. Une Néréide vient à leur rencontre: assise de côté sur un cheval marin, elle est vêtue d'une robe double et riche, sa tête est couverte du mouchoir des matrones; elle tient deux flambeaux allumés à la tête de l'attelage. Dans ses fonctions de *pronuba*, elle correspond exactement à la Sémélé du sarcophage nº 100: c'est ici probablement l'Océanide Doris, mère d'Amphitrite. A ce groupe double et central se rattache de chaque côté un autre double groupe, composé de trois figures de femmes. En suivant à gauche on voit, sur un taureau marin guidé par un Amour assis sur la queue du cheval marin qui précède, une femme couverte d'une tunique légère, un manteau autour des hanches, et tenant des deux mains une cassette à bijoux. Plus loin deux autres femmes, l'une assise sur le dos d'un jeune Triton taillé en Centaure, l'autre sur un dragon marin tenu en laisse par le Triton. La première est presque cachée, et tient devant elle un objet gros et large dont l'usage n'est pas clair; la seconde est ceinte du ceste et porte un léger manteau autour des hanches, elle tourne le dos au spectateur, tend la main gauche vers le milieu de la composition et fixe les yeux vers le même point. De l'autre côté du char de Neptune suit immédiatement une Néréide seule, munie du ceste et vêtue d'une tunique légère, un manteau autour des hanches.

Enveloppée dans les replis du corps d'un cheval marin, elle tourne le dos au spectateur et tient une coupe dans la main gauche, dirigée vers le centre, dans la droite un vase pour verser de l'eau. Un Amour, debout sur les jambes du cheval, tient les brides: un autre est assis sur un des derniers replis de l'animal et regarde paisiblement au dehors, à moins pourtant que dans l'origine il n'ait tenu, lui aussi, les rènes du dragon qui le suit. En effet, l'Amour qui plane maintenant en avant du monstre est sculpté sur une plaque de marbre séparée, qui semble n'avoir été placée là qu'à l'époque où tout le travail fut transporté d'un édifice grec sur un édifice romain. Viennement de nouveau deux femmes, l'une sur un dragon marin, l'autre sur un Triton très-calme, qu'en raison de cette allure on parait avoir justement restauré avec une barbe de vieillard. L'une des femmes, visible seulement en partie, est sans attribut et regarde vers le centre, l'autre vêtue d'un manteau et d'un léger chiton serré à la ceinture, tient à la main droite un éventail en forme de feuille; un objet plat sans signification connue est posé sur ses genoux; elle se retourne en arrière. — Quoique la dénomination générale de Néréide ne puisse pas être refusée aux figures féminines dans un chœur de dieux marins, le nombre trois répété des deux côtés, et les attributs de toilette et de parure permettent d'attribuer à ces groupes une signification correspondante à la double triade des Grâces et des Heures, qui remplissent les mêmes fonctions dans les noces de l'Olympe. La composition se trouve ainsi définitivement close. Par ses éléments elle correspond

tout-à-fait aux fameuses noces d'Aldobrandini : seulement la scène, au lieu de se passer dans la chambre nuptiale, représente un épisode antérieur, l'introduction en cortège solennel de la fiancée dans la demeure de l'époux.

L'eau, sans laquelle ne peuvent exister ni Tritons ni animaux marins, n'est indiquée dans aucune partie du relief. Les groupes extrêmes de femmes sont au contraire séparés de chaque côté par des pilastres. Ceci implique manifestement que ce reliedf evait primitivement entrer dans l'ensemble d'un plan architectural, et avait été travaillé probablement pour décorer les frises frontales de la cella d'un temple à six colonnes, de sorte que le double groupe du centre, un peu plus large que les autres, se trouvât au-dessus de la porte, que les Néréides isolées correspondissent aux intervalles des colonnes venant immédiatement après, et les pilastres aux angles de la cella, tandis que les champs portant des couples de Néréides auraient trouvé place au-dessus de la largeur des portiques latéraux, ou contre les parois de la cella tournant autour des angles.

La composition elle-même indique un but de cette nature. Elle est ordonnée avec tant d'art que les différents groupes qui s'avancent vers le centre architectonique et qui naturellement devraient s'y heurter, ne font point cet effet à l'œil, et que le cortège entier semble marcher en avant dans une même direction. Grâce à l'inclinaison du dossier du char et à la forme ovale de la roue, comme à l'attitude de l'un des Tritons qui le traînent, et qu'on voit en face, l'attelage tout entier semble

se diriger dans la direction du spectateur. Le coursier marin de Doris se tourne aussi en avant, et les deux groupes, au lieu de se rencontrer, paraissent arriver de deux directions opposées à la rencontre des spectateurs. Les deux groupes latéraux reculent, par l'effet d'une exécution moins détaillée. L'emplacement destiné à ce travail sous le portique d'un temple, demandait que l'exécution s'occupât exclusivement des masses, tous les détails fins auraient été perdus dans le demi-jour, et n'auraient servi qu'à nuire à l'effet d'ensemble; mais plus on s'éloigne du centre, plus l'exécution devient abstraite, tellement que vers les bords, le travail semble négligé, les grandes masses elles-mêmes n'étant qu'ébauchées. C'est ainsi que l'artiste arrive à diriger l'œil du spectateur vers le centre, qui parait s'avancer à sa rencontre, tandis que les extrémités du cortège restent en arrière.

Cette sage économie de l'exécution fait paraître sous un jour plus brillant encore la riche imagination qui a présidé à l'invention de ce relief. La pensée fondamentale de la composition, si simple en elle-même, est arrivée à la plus grande variété de lignes, grâce à la forme fantastique des animaux marins, au milieu desquels les corps des femmes sont insinués sans recherche apparente, mais avec la grâce la plus raffinée. Le danger de tomber dans le vague et l'effacé, que pouvait offrir la représentation de ces êtres aquatiques, est évité par la circonstance que toute la composition est basée sur des divisions architectoniques, ce qui donne à l'esemble une attitude ferme et vigoureuse. Le caractère passionné et profondément

mélancolique imprimé généralement aux êtres marins dans les représentations antiques ne pouvait prédominer dans un travail consacré à la joie de l'hyménée. Mais Neptune, tout au moins, accuse bien son élément, tant par la largeur de sa vigoureuse poitrine de marin que par ses cheveux lourds, un peu humides, par l'inclinaison de la tête et son expression presque sombre, qui indique moins l'énergie calme de son frère Jupiter, le souverain de l'Olympe, que le grondement d'un caractère passionné. Les Tritons enfin portent un caractère analogue, une irritabilité qui se trahit même au travers de leur gaîté et de leur fraîcheur juvenile. Partout enfin dans cette composition domine un esprit vif et sans affectation, qui dédaigne tous les ornements purement matériels. — Ce travail témoigne donc dans toutes ses parties d'un mérite inaccesible à l'art de Rome, ainsi qu'on peut s'en couvaincre en le comparant aux frises de la salle romaine n°206. On ne saurait y voir qu'une création originale de la Grèce. La conception annonce une époque où la force créatrice était encore dans toute sa vigueur; l'exécution indique une connaissance magistrale de toutes les ressources de l'art, qui restent constamment subordonnées au but supérieur, que ce soit l'idée poétique du sujet ou ses rapports avec l'ensemble architectural où doit s'encadrer le relief. Le sujet lui-même rappelle le genre de Scopas. Un des chefs-d'œuvre de ce maître, transporté selon toute apparence de l'Asie-Mineure en Italie: Neptune, Thétis, Achille et un chœur de demi-dieux marins, décorait le temple de Domitius à Rome, non loin du Cirque Flaminius (Pline 36, 26).

C'est dans ce même quartier que se trouve le palais Santa Croce, où le relief de Munich était autrefois exposé. Malheureusement on n'est pas sûr qu'il ait été trouvé dans le voisinage immédiat; on ne peut donc pas affirmer avec une entière certitude qu'il provienne des ruines d'un temple placé immédiatement derrière le palais, temple dans lequel il eût trouvé très convenablement une place d'après ses proportions. La représentation du temple qui figure sur une monnaie de Domitius paraît même contraire à cette idée, car elle présente une construction de forme romaine, qui diffère des ruines: mais les représentations sur les monnaies ne sont généralement pas assez dignes de confiance pour qu'on puisse en considerer l'autorité comme absolument décisive dans le cas qui nous occupe. Il n'est donc pas encore temps de repousser la supposition primitivement énoncée par Urlichs (*Scopas*, p. 128), que cette frise est en relation intime avec ce groupe de statues et que, si elle n'appartient-pas à Scopas lui-même, elle soutient du moins le même rapport avec les travaux de ce maître que les frises du Parthénon avec les originaux de la main de Phidias.

116. Soins donnés à Bacchus enfant.

Côté antérieur d'un sarcophage d'enfant, en marbre de Paros. Larg. 0,95; h. 0,34. De la villa Albani. Publiée par Winckelmann, *Mon. in.* 32; Millin, *Gall. myth.* 53, 229; Piroli *Musée Napoléon* I, 76.

Le milieu du relief représente les préparatifs du bain, premier soin demandé par le dieu nouveau-

né. Il est couché sur les genoux d'une Nymphe assise et demi-vêtue, tandis qu'une seconde, debout, un vase à la main, remplit d'eau un bassin posé à terre. Toutes deux portent le ceste. La seconde scène, à la droite du spectateur, montre le jeune dieu salué par son entourage comme le futur maître du monde. Couvert d'une légère nébride et muni d'un sceptre en forme de thyrse, il parait debout sur les mains d'un Satyre assis, son gardien, sur la tête duquel il s'appuie de la main. Son vieux précepteur Silène, assis devant lui, jette un regard observateur sur son élève. Deux femmes sur l'arrière-plan le saluent. Dans la troisième scène, il est à cheval sur un bouc, avec le van mystique sur l'épaule. Un Satyre, le thyrse en main, marche en avant et guide l'animal. A ses côtés marchent une femme et, semble-t-il, Priape, coiffé d'un linge et couvert d'un large manteau.

117. Trois demi-figures de femmes.

Fragment de relief en marbre, provenant de l'île de Délos. H. 0,34; larg. 0,48.

Travail grec ancien, malheureusement très-effacé. Les deux figures extérieures sont vues de profil et tournées à gauche. Celle du milieu a le visage de face. Elles portaient probablement un voile sur la tête, mais il n'est reconnaissable que sur celle du milieu du relief.

118. Fragment en marbre de la corniche d'un pilastre de l'Erechthéum à Athènes.

H. 0,50; larg. 1,00.

Travail précis et très en relief. Décoration très-bien conservée, composée de palmettes, d'œufs et de feuilles.

119. Fragment en marbre du temple d'Apollon Epicurius près de Phigalia.

H. 0,36; larg. 0,41.

Ornement en forme de feuille, sans beaucoup de relief et très-effacé.

VII. Salle des Niobides.

Les ornements du plafond ont été modelés par Schwanthaler aîné.

120. Statuette-portrait.

Marbre de Carrare. H. 0,57. De la villa Albani. Publiée par Piroli, *Musée Napoléon* IV, 23; Clarac 845, 2133. Sont modernes: la tête, le côté droit et le pied gauche de la partie postérieure de la chaise. Manque de plus le dossier, qui était probablement arrondi.

Un homme âgé est assis sur un siège commode, sur lequel un coussin est étendu; ses pieds sont chaussés de fortes sandales et reposent sur un tabouret bas; ses mains sont croisées paisiblement sur les genoux. Un large manteau enveloppe son corps de plis abondants. C'est tout-à-fait à tort que la restauration, du reste très-mauvaise, a fait de la tête celle d'un roi barbare, tandis que l'on s'attend à trouver celle d'un philosophe ou d'un poète. Le travail est romain et n'a pas de mérite particulier; la composition, en dépit d'une certaine lourdenr dans les draperies, remonte à un original grec.

121. Fragment d'une statue de fontaine.

Marbre de Paros. H. 0,58. Acheté à Rome. Publié par Clarac 804, 2019 Sont modernes: le bout du nez et la lèvre supérieure, le bras gauche jusqu'à la main et quatre doigts de cette dernière, un morceau de l'avant-bras gauche, une partie des cheveux adjacents ainsi, que deux doigts de la main. Les jambes font complètement défaut.

Un charmant petit garçon soutient de ses deux bras une amphore, qu'il porte sur son épaule gauche et qui repose sur une pièce de vêtement. Le nom d'Hylas donné aux nombreuses répliques de cette statue n'a pas de fondement certain Composé selon toute apparence pour orner une fontaine, ce charmant motif, qui rappelle celui du n° 109, appartient à l'époque alexandrine, où l'idylle florissait dans les arts. L'exécution romaine n'est pas mauvaise et bien adaptée au ton mou du marbre.

122. Tête de femme.

Marbre de Carrare. H. 0,33. Achetée de Finelli à Rome. Sont modernes: le bout du nez et du menton, et de plus le cou et la poitrine, qui sont d'un autre marbre.

Tête jeune et gracieuse, le regard abaissé, les cheveux simplement séparés sur le front et noués par derrière, les oreilles percées. Exécution moderne d'après un original antique.

123. Statue de Mercure.

Marbre grec. H. 1,96. Achetée à Rome. Publiée par Clarac 659, 1523. Le torse est antique, ainsi que les membres inférieurs jusqu'aux genoux. Le cou est enchâssé, la tête, par contre, est antique et appartient probablement au torse, le nez en est moderne.

Plusieurs répétitions, entr'autres le soi-disant Antinoüs du Belvédère et une statue appartenant autrefois au Musée Farnèse, présentement au Musée de Londres, témoignent de l'exactitude des restaurations d'après lesquelles Mercure se trouve représenté avec le caducée dans la main gauche. Le motif caractéristique est la forte saillie de la hanche droite, contre laquelle la main s'appuie en la repoussant légèrement, puis, en rapport avec cette attitude, la tête penchée un peu de côté et en avant. C'est l'attitude du messager des dieux, lorsqu'il se repose et reprend haleine un instant après un violent exercice. Quoique tranquille en apparence et recueilli, l'expression de sa tête trahit l'éveil de l'attention à tout ce qui se passe autour de lui. Les formes du corps très-développées caractérisent tout d'abord le dieu de la palestre, mais ces proportions un peu larges indiquent aussi un original antérieur à l'époque de Lysippe, qui introduisit un type plus élancé. D'après sa ressemblance avec le Hermès de Praxitèle trouvé à Olympie, l'original de notre statue serait plutôt de ce dernier artiste. L'exécution, quoique bonne et correcte, est de quelque chose inférieure à celle de l'Antinoüs du Belvédère.

124. Buste colossal de Roma.

Marbre de Paros. H. 0,71. Trouvé, dit-on, comme le n°129 devant la Porta Maggiore près de Rome; il fut en possession du cardinal Fesch.

Cette tête, ainsi que celle de Minerve qui lui sert de pendant (n. 129), est aplatie par en haut, dans le but de soutenir un casque de métal. Toutes deux

sont cassées uniformément au cou, tandis que, chose remarquable, les autres parties sont parfaitement conservées. Quoiqu'il soit possible que des originaux antiques aient servi de modèles, l'exécution est si flasque et si molle que ces deux têtes doivent être regardées comme le produit d'un travail moderne.

125. Figure de femme en relief.

Marbre grec. H. 1,47; larg. 0,64. Achetée à Rome de Finelli. Sont modernes: la tête, la partie du vêtement supérieur qui retombe sur le bras gauche, avec la main, le genou droit et presque tout le champ du relief

Cette figure, vue de face, est couverte d'un ample manteau, qu'elle s'apprête à tirer de sa main droite sur son épaule gauche. Cette draperie rappelle beaucoup la Polymnie du Vatican et d'autres représentations de cette Muse. Celui qui l'a restaurée en a fait une Euterpe en lui mettant deux flûtes dans la main gauche Il est probable cependant que ce relief ne représente pas une Muse, mais reproduit simplement ce motif de statue pour figurer un portrait de femme, destiné peut-être à la décoration d'un tombeau. L'exécution date de l'époque romaine avancée.

126. Groupe d'Isis et d'Harpocrate.

Marbre grec. H 2,31. Du palais Barberini à Rome. Publié par Clarac 992, 2589. Sont modernes: de l'Isis, la tête, le bras gauche depuis l'épaule, ainsi que le droit avec les attributs; de l'Harpocrate, la boucle de cheveux supérieure et le bout de la main gauche.

Isis, dont le culte était très-répandu sous les empereurs, est ici représentée suivant le type et les formes de l'art romain. Elle porte par dessus la longue tunique son manteau particulier, bordé de franges et fixé par un nœud sur la poitrine (voir n° 17); sur la tête, un voile aussi garni de franges, qui retombe jusqu'à la hauteur des coudes. Les attributs de la tête, le croissant, le disque et les deux plumes d'épervier, ainsi que le sistre dans la main droite élevée, sont justement restaurés d'après le modèle d'autres statues de cette déesse. A la place du vase à parfums qu'elle tient dans la main gauche, on aurait mieux fait de lui donner un seau ou un vase à verser. A sa droite se tient l'enfant Harpocrate, vêtu d'une chlamyde légère, une corne d'abondance à la main gauche, et caractérisé par la boucle de cheveux sur le crâne, et l'index de la main droite posé sur la bouche, geste que les Romains regardaient comme le symbole du silence (voir n° 23). On lit l'inscription suivante sur la plinthe:

Q · MARIVS · MARO · D

Le travail date de la dernière époque romaine.

127. Scène champêtre.

Relief en marbre *grechetto*. H. 0,34; larg. 0,39. Du palais Rondanini à Rome. Publié par Winckelmann, *Mon. in.* 67; Guattani, *Ant. Monum.* 1788, *Genn.* n. 3; Braun, *Zwölf Basreliefs,* vignette 7; de Lützow, *Münch. Antiken* pl. 38.

Dans la division inférieure de ce relief, on voit quatre bœufs, dont l'un est couché, tandis que le second semble descendre une pente inégale; les

deux autres sont debout et immobiles. Au-dessus d'eux s'élève à l'arrière-plan un terrain rocheux sur lequel on voit à gauche l'hermès d'un Priape ithyphallique, le buste fortement rejeté en arrière et un mouchoir sur la tête. Devant brûle une flamme sur un petit autel ou *thymiaterion*. En face de l'autel se tient un homme assis, nu et barbu, mais la tête dirigée du côté opposé, portant un rameau de pin sur son bras gauche couvert d'une peau de lion. Un chien s'approche de ce dernier en cherchant sa piste, et termine la composition. Le rameau de pin et la peau de lion ont fait supposer aux uns que l'homme représentait le Silvain romain, aux autres qu'il représentait Hercule; il est cependant probable qu'il n'y a qu'une personnification locale, un dieu de la montagne. Ce qui parle en faveur de cette hypothèse, c'est que ce relief ne fut pas créé dans l'origine pour former un tout isolé; il parait avoir été destiné à faire partie d'une plus grande composition: en effet les motifs principaux s'en retrouvent, avec quelques modifications de détail il est vrai, dans des reliefs représentant le jugement de Pâris, scène dans laquelle un dieu-montagne est seul à sa place. Quoique ce marbre date de l'époque romaine, il est exécuté, les animaux surtout, avec une vérité, un caractère et un soin particuliers, à la façon d'un morceau de cabinet, plutôt que d'une sculpture purement décorative.

128. Méduse de Rondanini.

Tête en haut-relief. Marbre de Paros. H. et larg. de la plaque 0,50; h. de la tête 0,36. Du palais Rondanini à Rome.

Publiée par Guattani, *Ant Monum.* 1788; *Aprile* 2; Levezow, *Gorgonenideal* V, 50; de Lützow, *Münch. Antiken* pl. 25; voir Friederichs, *Bausteine* n°672. Sont modernes: le bout du nez et le bord de la narine gauche, des détails aux cheveux, aux têtes et aux queues de serpents et toute la plaque sur laquelle la tête est appliquée.

Cette tête de Méduse contraste avec le type grimaçant des représentations plus anciennes, et porte les formes de l'art le plus noble. Une certaine largeur des joues rappelle seule l'ancien type, mais l'artiste a complètement renoncé à réveiller la terreur et l'effroi par l'aspect de la laideur, comme devait le faire le masque destiné à protéger les anciens contre les mauvais sorts: il a entrepris de représenter l'idéal d'une beauté qui, parfaite et sans défaut dans la forme, glace pourtant et pétrifie pour ainsi dire, par le manque absolu d'âme et de sentiment dans l'expression. La bouche seule, qui laisse apercevoir la rangée supérieure des dents, trahit un dernier mouvement de sensualité, mais l'ouverture de ces lèvres roidies ne laisse voir ni cœur ni intelligence. Les yeux ne sont point mourants, mais tout grands ouverts, ils manquent d'ailleurs absolument de sentiment, de vie et de chaleur. Les belles masses des cheveux euroulés se tordent en serpents semblables à ceux dont les têtes s'élèvent sur les tempes, et dont les queues encadrent les joues et se joignent sous le menton. Les ailes enfin, empruntées, non pas à l'aigle au vol audacieux, mais à l'oiseau de nuit que se meut dans les ténèbres, tombent sans force au-dessus des tempes. Quelque complète que puisse paraître au spectateur cette impression de beauté glacée, il ne faut pas oublier que l'effet tient au style presqu'autant qu'à

l'expression. Ce relief était destiné sans doute à faire partie d'une construction que ce fût à titre d'ornement d'une clef de voûte ou autrement; les formes n'en prennent leur complète signification que lorq'on les considère a ce point de vue, car chaque trait étant subordonné d'une manière précise à l'idée et aux lois de l'architecture, l'immobilité des formes produit naturellement aussi l'impression d'une pétrification intellectuelle, tandis que dans une œuvre isolée, cette expression même aurait exigé des formes bien différentes.

On ne saurait marquer à quelle époque remonte la transformation idéale du type de Méduse, en tout cas ce n'est pas avant Praxitèle. Quoique l'exécution de ce marbre rappelle dans sa rondeur et sa froide perfection une pierre précieuse finement taillée, elle ne remonte pas au-delà de l'époque romaïne, comme le prouve à la première inspection le travail des cheveux, qui est fort en creux.

129. Buste colossal de Minerve.

Pendant du n⁰ 124.

130. Statue de Vénus.

Marbre grec. H. 1,52. Du Palais Bevilacqua à Vérone. Publiée par Clarac 618, 1376. Sont modernes: la tête, les bouts des doigts de la main droite, le second et le cinquième doigt de la gauche, ainsi que le pied du dauphin.

Même attitude que la Vénus de Médicis, mais plus jeune encore. L'exécution n'étant pas très-fine mais bien proportionnée à la qualité du marbre, produit un effet satisfaisant.

131. Statue de la Vénus de Cnide.

Marbre de Paros. H. 1,74. Du palais Braschi à Rome. Publiée par Flaxmann, *Lectures on sculpture* pl. 22; Clarac 618, 1377; de Lützow: *Münch. Antiken* pl. 41. Sont modernes: la partie supérieure de la tête, les cheveux vers la partie gauche du front étant seuls antiques; le nez et la saillie de la bouche, la moitié de l'avant-bras droit, le gauche depuis le bracelet, les doigts de la main gauche, enfin les pieds et quelques parties du vase et des vêtements.

La déesse est debout sur le pied droit, la hanche fortement courbée en dehors, tandis que la pointe du pied gauche légèrement appuyée rétablit à peine l'équilibre, et que le genou tourné en dedans et l'épaule gauche un peu relevée donnent à l'ensemble de l'attitude quelque chose d'indécis, qui suggère l'idée que la déesse surprise à l'improviste, pourrait bien se tourner tout-à-coup. Elle protège le milieu du corps de la main droite, tandis que de la gauche elle porte à son sein un vêtement qui repose sur un vase *(hydria)* debout à ses côtés. Un bracelet orne le haut du bras. Les cheveux sont simplement séparés par une raie et entourés d'un double ruban. Le regard est dirigé un peu à gauche. La position, l'attitude et les accessoires comparés avec l'empreinte de monnaies de Cnide apprennent que ce marbre est une imitation de la fameuse Vénus Cnidienne de Praxitèle. Les formes sont un peu plus pleines que celles de la Vénus de Médicis, d'une élégance si raffinée; la conception est ici plus naturelle, le mouvement plus simple. L'attitude surtout est plus féminine, plus chaste, et le regard, humide comme il convient à la déesse, est pur néanmoins de lasciveté et de coquetterie. L'exé-

cution, bien que romaine, et moins finie que celle de la Vénus de Milo, ou de la Vénus du Capitole, l'emporte pourtant sur beaucoup d'autres statues de cette déesse; elle est douce, harmonieuse et vivante dans toutes ses parties.

132. Fragment d'un symplegma.

Marbre de Paros. H. 0,76. Acheté de Collin Morisson, sculpteur anglais.

133. Polyphème tuant un des compagnons d'Ulysse.

Relief de marbre de l'Hymette (?). H. 0,90; larg. 0,78. Acquis de Pacetti à Rome. Publié par de Lützow, *Münch. Antiken* pl. 42. Sont modernes: la tête, le cou et la partie supérieure de la poitrine avec le bras droit et la massue de Polyphème, ainsi que les doigts de son pied droit; au jeune homme: le bras de la jambe droite, le pied gauche, les doigts de la main droite, et de plus presque tout le fond de rocher.

Un homme aux formes vigoureuses est assis sur une peau de lion étendue, le pied droit appuyé sur la cuisse d'un jeune homme plus petit et terrassé qu'il saisit par le bras droit avec sa main gauche. En rapprochant ce relief d'un groupe exposé au Capitole, d'un relief de Paris (Overbeck, *Heroengallerie* 31, 19 et 20) et de ceux qui ornent quelques sarcophages étrusques, il devient tout-à-fait certain que ce marbre ne représente pas, comme on l'avait cru, le combat d'Hercule contre les fils d'Hippocoon, mais le géant Polyphème au moment de tuer et de dévorer un des compagnons d'Ulysse. La conformation des muscles de la poitrine n'au-

torise pas la massue que le sculpteur chargé de la restauration a placée dans sa main droite. Probablement Ulysse figurait-il encore dans le relief; le Cyclope étendait sans doute le bras droit prêt à recevoir la coupe pleine de vin que le héros lui présentait. L'exécution trahit l'époque romaine par l'inobservation des lois du relief, elle est soignée dans les détails, mais manque de sentiment délicat.

134. Tête de femme.

Marbre grec. H. 0,38. Achetée à Rome d'Antonio d'Este, sculpteur. Sont modernes: le bout du nez et la poitrine.

Tête juvénile, les cheveux séparés par une raie; un large mouchoir plié avec goût et simplicité entoure la tête, tout en laissant la partie postérieure découverte. Quoique ce dernier trait serve parfois à caracteriser la Bacchante Méthé, cette désignation est exclue par l'expression parfaitement calme de la tête, dont les formes simples ont tout le caractère d'un portrait. Le travail romain est un peu mou dans les détails, mais intelligent et de nature à produire une impression satisfaisante.

135. Tête de Pâris.

Marbre grec. H. 0,42. Autrefois dans l'Antiquarium royal. Publiée par de Lützow, *Münch. Antiken* pl. 27. Sont modernes: le nez, quelques boucles, les pointes du bonnet et la poitrine.

Tête juvénile, aux cheveux courts et bouclés, couverte d'un bonnet phrygien dont les oreillettes sont relevées. La douce inclinaison de la tête, penchée et légèrement tournée à droite, ainsi que le

regard humide donnent à l'expression une douceur mélancolique qui répond parfaitement au caractère de Pâris. L'exécution précise des cheveux, les formes du visage, qui malgré son expression féminine sont sobres et même un peu maigres, indiquent un original en bronze, qui ne peut être antérieur à Praxitèle. Le travail du marbre est de la bonne époque romaine.

136. Décoration d'un hermès.

Relief en marbre de l'Attique (non de Carrare). H. 1,04; larg. 1,40. Trouvé, dit-on, à Naples, d'où il passa en la possession d'Antonio d'Este, sculpteur à Rome. Publié par de Lützow, *Münch. Antiken*, pl. 9. Sont modernes: à l'hermès la figure et les organes du sexe, à la femme debout la face et quelques plis de draperie; à la femme penchée une partie de la coiffure, l'oreille, les mamelons et quelques plis. De plus un morceau en biais à travers du champ et du pilier.

Le centre du relief est occupé par l'hermès d'un dieu barbu tourné à droite du spectateur, dont le pilier est fort haut et placé sur une étroite plinthe. Une jeune femme vêtue d'un chiton rabattu et ouvert du côté droit qui laisse voir en partie et en partie deviner les belles formes de son corps, s'approche de l'hermès par derrière et se met en devoir de lui orner solenellement la tête d'un large bandeau, comme c'est l'usage surtout dans les représentations bachiques. Devant l'hermès se tient une autre femme d'âge plus mûr, vêtue d'un chiton sans ceinture et d'un manteau; ses cheveux sont couverts d'un bonnet collant, tandis qu'un haut appendice au-dessus du front rappelle la coiffure des dames romaines (voir n° 212), sans qu'il faille pourtant voir ici un sujet romain. Tout son corps

se balance sur le pied gauche; elle cherche à se tenir en équilibre en appuyant la main gauche sur le côté, tandis que la droite est penchée et s'efforce de saisir le bout d'un ruban enroulé, tombé à terre, qu'elle tâche d'amener à sa portée en le soulevant avec le pied droit. Son regard reste fixé sur l'hermès. Le motif entier semble subordonné à l'obligation où se trouve cette femme de ne pas quitter des yeux l'objet du culte pendant la durée de la cérémonie religieuse. L'objet plat qu'elle tient à la main gauche n'est certainement pas un éventail, mais probablement un second ruban enroulé d'un travail plat, suivant le style du relief.

La signification précise de la cérémonie n'est pas facile à saisir, mais le relief n'en tire pas moins un intérêt artistique tout particulier de la circonstance que le motif de la femme penchée est emprunté à un autre monument attique de la meilleure époque, la Victoire chaussant la sandale, dans le relief de la balustrade du temple de la Victoire à Athènes (Ross, *Akropolis* pl. 13 B; Kekulé, *Balustrade des Temples der Athena Nike*, pl. 3). Il est vrai que les ailes ont disparu et que le motif naturel de la chaussure est remplacé par un mouvement bizarre et cherché; à cela près la concordance des deux reliefs est presque absolue, non-seulement dans l'attitude générale, mais jusque dans les détails des plis de la draperie. Quant à la seconde femme, il serait moins aisé de prouver qu'elle soit aussi composée d'après un motif de la même frise, dont on n'a conservé que des fragments (voir Michaelis, *Arch. Zeitung* 1862, p. 256). L'exécution est naturellement au-dessous de l'original, mais elle appar-

tient cependant à une bonne époque, peut-être antérieure à l'empire, et comme le marbre est attique, ce relief parait être sorti des mains d'un artiste athénien. Il faut remarquer que malgré sa hauteur, le style propre au relief grec, qui repose sur l'idée d'un plan supérieur idéal parallèle au champ du relief, a été sévèrement observé. Ce principe excellent n'a malheureusement pas été maintenu dans la restauration de quelques détails, surtout pour le bras droit de la femme debout. Les parties saillantes de cette dernière ont d'ailleurs souffert d'une retouche qui leur donne quelque dureté.

137. Torse masculin.

Marbre attique. H. 0,72. Acheté à Rome.

Beau corps jeune, aux proportions vigoureuses, sans tête ni membres.

138. Statue de femme drapée.

Marbre de Paros. H. 1,72. Acquise de Pacetti à Rome. Publiée par Clarac 498 B, 991. Sont modernes: la tête et le cou, l'avant bras gauche, le droit avec une partie de l'épaule et les attributs, enfin le pilier sous le bras gauche, qui n'existait pas dans l'origine.

Statue de femme reposant sur le pied droit, chaussée de sandales, vêtue d'un long chiton aux manches mi-longues et d'un manteau fin jeté de la hanche droite sur le bras gauche et sur l'épaule. Des motifs de draperie analogues, quoique moins prétentieux, étaient certainement déjà en usage à l'époque la plus florissante. Dans l'original de la

statue de Munich ils n'avaient cependant d'autre but que de déployer avec ostentation une parfaite connaissance des ressources techniques. Le ruban qui borde le haut du chiton, rare dans les œuvres antiques, accuse déjà une certaine recherche. Les plis du chiton sont aussi travaillés avec beaucoup de détail. De plus, le manteau n'est pas seulement disposé en diverses masses très variées, mais il semble formé d'une étoffe si mince que dans les parties où il est collant au corps, on distingue à travers, comme sous un léger voile, les plis verticaux du chiton. C'est un genre particulier de draperie, qui repose sur une étude minutieuse, faite d'après des modèles artificiels, couverts d'étoffes mouillées, manière qui ne peut dater que de la fin de l'époque alexandrine, ou de l'époque greco-romaine. L'exécution de la statue de Munich n'appartient il est vrai, qu'au milieu de la période impériale, néanmoins elle donne une idée claire du système de draperies que nous venons d'esquisser. — Cette statue n'est devenue une Clio que grâce aux attributs, le rouleau de papier et le style, que Thorwaldsen lui a mis dans la main. Il est possible, mais non pas certain qu'elle représentât en efet une Muse.

139. Tête de Vénus.

Marbre grec. H. 0,39. La poitrine est moderne.

Type analogue à celui de la Vénus de Médicis, les cheveux relevés et noués; exécution médiocre.

140. Enfant luttant avec une oie.

Groupe en marbre de Carrare. H. 0,93. Du palais Braschi à Rome. Publié par Clarac 875, 2232 et par de Lützow, *Münch. Antiken* pl. 20. Voy. Furtwaengler, *der Dornauszieher und der Knabe mit der Gans,* Berl. 1876 Sont modernes: la mèche de cheveux sur le front et quelques petites boucles, le bout du nez et les deux lèvres; de l'oie: la tête et les parties extérieures des deux ailes.

Un petit garçon vigoureux et gai s'efforce de retenir une oie, en serrant de ses deux bras contre son côté gauche le cou et l'aîle droite relevée de l'animal, tandis qu'il avance le pied gauche et s'oppose à sa fuite par le poids de son corps rejeté en arrière. La tête n'indique pas seulement une tension physique, mais elle exprime avec une vérité pleine de vie une vigueur de la volonté qui oppose à la force de l'animal une énergie patiente, sûre de remporter la victoire. Ce groupe charmant, conçu tout-à-fait dans l'esprit de l'idylle poétique, et dans lequel l'équilibre des forces agissantes est exprimé avec un art accompli, a souvent été répété et pourra être rapporté à l'original en bronze mentionné par Pline (34,84) comme une œuvre de Boëthos, artiste qui vivait probablement au commencement de l'époque alexandrine, et que ses ciselures d'argent et ses statues d'enfants ont surtout rendu célèbre. L'exécution date de l'époque romaine et parait calculée en vue de la décoration: quoique les finesses de détail y soient négligées, elle rend avec fraîcheur et vivacité l'impression générale de l'original.

141. Statue d'un Niobide mourant.

Grechetto. Long. 1,98. Du palais Bevilacqua à Vérone. Publiée par Clarac 587, 1279 et par de Lützow, *Münch. Antiken* pl. 12; voir: Stark, *Niobe* p. 261. Sont modernes: la main droite, l'index et le majeur de la gauche, le pied droit et un morceau du bas de la jambe, le pied gauche, la partie antérieure de la base et du vêtement, ainsi que la lance.

Un jeune fils de Niobé git renversé sur un vêtement qui couvre un sol rocheux. La tête, privée de vie, est rejetée en arrière, les yeux ne sont fermés qu'à demi par la mort, la bouche entr'ouverte. Le bras droit est étendu en arrière, tandis que le gauche repose sur le creux de l'estomac. Les jambes sont légèrement croisées, la droite sur la gauche. — La base, coupée très en biais par devant, et l'attitude de la statue, qui suit la même pente, témoignent qu'elle ne devait pas être vue de haut en bas, mais de biais et de bas en haut. De cette manière seulement le visage, caché par le bras, devient visible, et en général les lignes du corps et le croisement des jambes ne s'harmonisent que lorsque la statue est vue de bas en haut. De trois répliques de marbre, celle de Munich est la plus appréciée, supérieure à celles de Florence et de Dresde, quoiqu'elle ne soit qu'une copie romaine de l'original perdu pour nous. Quelques parties, comme les cheveux derrière le front par exemple, sont seulement ébauchées, probablement parcequ'elles ne devaient pas être visibles.

142. Prétendu Ilionée.

Statue de marbre de Paros. H. 0,98. Découverte à Rome probablement entre 1556 et 1562, et à cette époque en possession du cardinal da Carpi, suivant la notice d'Aldroandi: *Statuæ ant.* Venise 1562, citée par Clarac III, p CXCII. Du temps de l'empereur Rodolphe II, cette statue était dans son palais à Prague; à la fin du siècle dernier, elle devint la possession d'un tailleur de pierre, puis du docteur Barth à Vienne, qui la vendit fort cher en 1814 à Louis, alors prince royal de Bavière. Publiée dans le *Kunstblatt* 1828, p. 245: par Müller, *Denkmäler alter Kunst* 1,34, E; Clarac 590, 1280; de Lützow: *Münch. Antiken* pl. 15—17; voir: Stark, *Niobe* p. 255.

Grâce à une ressemblance superficielle avec une figure d'un sarcophage du Vatican, sur lequel est representée la mort des Niobides (*Mus. Pio Clem.* IV, 17) on a voulu reconnaître dans cette statue, qui nous est malheureusement parvenue sans tête, sans bras et sans les doigts du pied gauche, un des fils de Niobé, menacés de la mort par Diane et par Apollon même, le plus jeune d'entr'eux, Ilionée, celui qui d'après le récit d'Ovide (Metam. VI, 261) excita la pitié d'Apollon. Extérieurement déjà elle se distingue de tous les autres Niobides par l'absence absolue de vêtements et par la conformation de la base, laquelle, au lieu de figurer le sol, est ici parfaitement lisse. On ne peut donc rien en dire avec certitude, sinon que le motif représente un jeune garçon entre l'enfance et la jeunesse, à genoux, appuyé surtout sur le talon gauche et se retournant de ce côté; les bras seuls sont levés et tournés à droite, direction que devait probablement suivre aussi le regard. On y a vu Troïlus menacé et demandant grâce à Achille, ou bien un fils menacé

par son père, peut-être le furieux Lycurgue, ou bien par Hercule, également furieux. Ces suppositions diverses répondent en général au motif artistique, mais manquent de preuves. Le développement des muscles n'est pas assez vigoureux pour un athlète attendant à genoux l'arrivée de son adversaire. Il est peut-être utile, en vue de recherches ultérieures, d'observer que le marbre était destiné à être vu d'un côté de préférence à l'autre. Il est vrai que la statue est partout à-peu-près également polie, mais l'exécution de la partie extérieure de la jambe droite est évidemment négligée. Du côté étroit de la base, les cuisses presque parallèles cachent absolument les pieds et forment une ligne peu agréable. Du côté gauche au contraire, la perfection des membres, des pieds, du dos, est en pleine lumière, et les lignes pleines de mouvement des membres développent leurs contours avec la plus admirable harmonie. En regardant la statue de ce côté, on reconnait avec certitude un marbre grec original. On ne saurait pourtant considérer comme avéré qu'il date de l'époque précise de Praxitèle. Comme dans le Faune de Barberini, la comparaison des parties travaillées rapidement avec celles qui sont exécutées avec toute la finesse possible, montre que la perfection de ces dernières est le fruit d'une étude attentive et raffinée plutôt que l'œuvre libre de l'inspiration. Cependant cette étude même n'était possible qu'aux générations qui succédèrent immédiatement à Praxitèle. Du reste la fraîcheur des formes de la poitrine et de la partie supérieure du dos parait avoir souffert d'un fort brunissage: pour apprécier exactement le mérite de l'exécution

il faut donc s'en tenir aux parties épargnées, comme la jambe gauche.

143 et 144. Masques en haut-relief.

Marbre grec. H. 0,35; larg. 0,48. Probablement de la villa Albani, le n° 143 ayant été publié par Piroli, *Musée Napoléon* II, 29, et d'après lui par Wieseler, *Denkmäler alter Kunst* II, 35, 411.

Travail romain d'un grand effet, le n° 143 représente à gauche sur un terrain rocheux un masque d'Ammon à ténie plate, et en face de lui à droite un masque de Pan avec de petites cornes et un ruban enlacé; au-dessous à gauche une ciste tressée, d'où s'échappe un serpent; le petit Bacchus sous une chèvre qui le regarde; derrière le second masque, Pan, les mains liées sur le dos, regarde en arrière vers le milieu de la scène. La dernière figure est antique, il est vrai, mais elle n'appartient peut-être pas au relief. — Le n° 144 représente de même un masque de Silène sur un terrain rocheux, et en face celui d'une Bacchante, aux longues boucles; tous deux sont couronnés de feuilles et de fruits de lierre. Un peu plus bas au-milieu le masque d'un jeune Satyre. Entre eux se trouvent disposés: sous le premier une flûte droite et une courbe, avec une corne à boire; sous le second, une syrinx; au-dessus du troisième, un thyrse et un tambourin.

145. Heure en relief.

Marbre grec. H. 0,72; larg. 0,50. Autrefois en possession de la famille Mattei à Rome. Publié par Venuti, *Mon. Matth.* II, 49. Sont modernes: la tête, l'avant-bras droit avec les

attributs et partie de ceux de la main gauche, une partie du sol et le rebord gauche du relief.

Femme en marche, tournée à droite et vêtue d'un chiton et d'un peplos. Les épis de la main gauche, le mouvement pareil à celui de la danse, et le fait qu'elle était probablement suivie d'autres personnages font croire qu'elle représente une Heure bien plutôt qu'une Cérès.

146. Guirlande de fruits.

Haut-relief en marbre grec. H. 0,58; larg. 1,30. Du palais Rondanini à Rome.

Probablement une partie d'entablement. Bon travail romain.

Salle de fêtes et vestibule.

Les peintures des deux salles de fêtes et de leur vestibule ont toutes été composées et dessinées par Pierre de Cornélius, et peintes à la fresque, en partie par lui-même, en partie par ses collaborateurs et par ses élèves, sous sa direction. On lui avait donné pour tâche de représenter la fable des dieux et des héros grecs dans une série de tableaux; il choisit pour les deux salles principales le cycle de la mythologie homérique. En outre, afin de représenter le monde des dieux dans ses rapports avec la vie humaine, il adopta quelques mythes d'Hésiode pour l'ornementation du vestibule qui sert d'antichambre aux deux salles: la légende de Prométhée formant l'homme, et celle de Pandore apportant le mal à l'humanité. Dans la salle des dieux, l'artiste cherche aussi une union entre l'humain et le divin quand il montre Hercule accueilli dans l'Olympe, Arion chantant devant les dieux marins, Orphée aux enfers. Dans plus d'une page il représente les amours des dieux et des mortels, ainsi que la puissance du destin sur les uns et sur les autres. Dans la salle de Troie il transporte le spectateur dans la sphère des héros mortels et montre leur force dans les combats qu'ils sou-

tiennent avec le concours des dieux. Dans les deux salles, les grandes lunettes contiennent les tableaux principaux, et les voûtes, les scènes préparatoires, de sorte que l'idée commence au sommet de la voûte et finit à la dernière lunette. — Voir: Riegel, *Cornelius* p. 58 et 394.

VIII. Salle des dieux.

Dans les peintures du plafond, composé d'une voûte en croix bordée de caissons, l'artiste a représenté dans les quatre compartiments de la voûte les quatre éléments, les quatre saisons et les quatre divisions du jour, dont trois sont en rapport avec les trois règnes des enfants de Saturne figurés dans les lunettes, tandis que le quatrième compartiment est privé de ce complément à cause de la fenêtre qui y remplace la lunette.

I[ère] Division vis-à-vis de la fenêtre.

a. Au plafond.

1. Dans la partie supérieure, sur fond rouge: Amour, comme le plus ancien des deux, celui qui

est l'origine de tout, avec un trident et monté sur un dauphin, symbole de l'eau. (Peint par Cornélius.)

2. Dans la coquille: L'Heure du printemps, couchée, couronnée de fleurs, et secouant des fleurs d'une corne d'abondance. Devant elle Amour chante sur une lyre; derrière Psyché joue avec des fleurs.

3. Tableau principal du quart de la voûte: Le Matin. Aurore semant des fleurs s'élève sur son char trainé par deux coursiers. Trois Heures planent au-dessus des chevaux et versent la rosée sur la terre, tandis que Lucifer, son flambeau renversé, fuit dans l'abîme. (Peint par Clément Zimmermann.)

4. A droite: Aurore est agenouillée avec Tithon devant Jupiter, et implore l'immortalité pour son époux. Derrière Jupiter se tient Ganymède. (Peint par Joseph Schlotthauer)

5. A gauche: Aurore se lève au chant du coq, tandis que Tithon, qui a bien l'immortalité en partage, mais non l'éternelle jeunesse, et Memnon leur jeune fils reposent encore sur leur couche. (Peint par Zimmermann.)

6. Deux plus petits tableaux sur fond noir dans les champs ornementés: à gauche: Céphale qui a tué Procris; à droite: Aurore enlevant Céphale.

7. Arabesque: Une Sirène aux ailes en forme de nageoires joue de la lyre au milieu; de chaque côté s'approchent des Néréides, portées par des Tritons qui soufflent dans des coquilles; des jeunes filles et des jeunes garçons ailés, avec des flûtes

et des sistres nagent vers elles sur des dauphins. Emblême de la puissance de l'intelligence sur les êtres de l'élément marin.

b. Lunette.

1. Bas-relief au-dessus du tableau. Naissance de Vénus sur les ondes. Vénus, assise dans une coquillese, se soulève; des Amours, des Tritons et des Néréides l'accueillent avec des cris de joie. Dans les champs latéraux: tridents et dauphins dans une riche ornementation. (Modelé par L. Schwanthaler.)

2. Tableau principal: Le règne de Neptune ou le monde des eaux. Neptune et Amphitrite, assis sur un char formé d'une coquille tiré par des chevaux marins que dirige l'Amour. Des Tritons et des Néréides entourent le char. Leur groupe principal, à gauche, prête une oreille attentive à la voix d'Arion qui, assis sur un dauphin, chante en s'accompagnant de la lyre; les divinités témoignent leur satisfaction au poète en lui offrant des coraux, des perles et des poissons. A droite, Tethys, la mère des Océanides, est couchée sur le rivage. (Peint par Zimmermann et Schlotthauer.)

IIe Division, à droite de la fenêtre.

a. Au plafond.

1. Dans la partie supérieure: Amour, avec la foudre, est monté sur l'aigle, oiseau de Jupiter.

Emblême de la lumière et du feu. (Peint par Cornélius.)

2. Dans la coquille: L'Eté sous les traits de Cérès. Couronnée d'épis, tenant la faucille et la corne d'abondance, elle s'appuie contre l'hermès de Pan, symbole de la fertilité. A ses pieds se tient Zéphyre enfant, portant des pipeaux et une couronne.

3. Tableau principal du quart de voûte: Le Midi s'avance dans la direction du spectateur sur un char doré tiré par quatre chevaux essoufflés. Des deux mains il tient le zodiaqne, qui s'arrondit sur sa tête. Les Heures, deux de chaque côté, l'accompagnent en semant des fleurs. (Peînt par Cornélius; les quatre chevaux par le colonel de Heideck.)

4. A droite: Daphné renversée dans les bras d'Apollon; à côté d'elle Amour. Le laurier qui s'élève derrière elle effleure de ses rameaux la tête d'Apollon. Un cyprès à l'arrière-plan rappelle Cyparissus, aimé d'Apollon. (Peint par Henri Hess.)

5. A gauche: Leucothoë, Clytia et Hyacinthe, qui souffrirent la mort pour l'amour d'Apollon. Clytia, au milieu, dirige ses yeux pleins d'ardeur vers le dieu rayonnant; le tournesol dans lequel elle fut métamorphosée fleurit à ses côtés. Leucothoë tombe évanouie; à côté d'elle verdit la plante d'encens qui germa sur son tombeau. Hyacinthe est couché sans vie; il tient d'une main le disque que Zéphyre jaloux a relancé sur lui, et de l'autre la hyacinthe dont Apollon lui donna la figure. (Peint par Schlotthauer.)

6. Petits tableaux sur fond noir: A gauche, Apollon au milieu des bergers; à droite, le jugement de Midas entre Apollon et Pan.

7. Arabesque. Au milieu: Le Génie du chant, ailé, couronné de fleurs, tenant une lyre dans chacune de ses mains. De chaque côté des Ménades, assises sur des griffons et embrassées par des Satyres, et des Amours portés par des tigres, tirant par la barbe et par la queue des Satyres enchainés, se dirigent vers le Génie d'un mouvement fantastique. Allusion à la force créatrice de l'esprit, dont le symbole est la lumière, et à sa puissance sur les forces instinctives et brutales de la nature. (Peint par Sipmann.)

b. Lunette.

1. Bas-relief au dessus du tableau: Jupiter, sur un quadrige, combat avec sa foudre les Géants, dont la mère Gaea (la terre) gémit, assise à l'écart. Symbole de la victoire du principe divin sur le principe terrestre. Dans les champs latéraux, l'aigle de Jupiter dans une couronne de chêne entre de riches ornements. (Modelé par Joh. Haller.)

2. Tableau principal: L'Olympe, ou l'empire de Jupiter. Assemblée solennelle des dieux au moment où Hercule est reçu au milieu d'eux. Au centre trônent Jupiter et Junon, au-dessus desquels flottent les Grâces, tandis qu'à leurs pieds Ganymède nourrit l'aigle. Des deux côtés sont rangés les autres dieux. A côté de Junon, prenant part au repas: Vulcain, Vénus et l'Amour, Mars, Mercure et Cérès; puis au

premier plan Bacchus et Ariane, qui entrent justement, suivis de leur joyeux cortège de Satyres. Silène pris de vin, est couché à terre. A côté de Jupiter: Neptune, Diane, Minerve, et plus loin, au premier plan, Apollon chantant aux sons de la lyre, entre trois Muses et Pan. Devant eux Hercule fait son entrée dans l'Olympe, Hébé remplit pour lui une coupe de nectar, que Jupiter lui offre en signe de bienvenue, Mercure aussi le salue de loin, tandis que Junon, dans sa vieille rancune, se détourne de lui. (Peint par Cornélius, aidé de Zimmermann et de Schlotthauer.)

3. Haut-relief du fronton de la porte, au-dessous du tableau: Amour et Psyché s'embrassent: symbole de l'amour spirituel qui rapproche l'homme de la divinité. (Mod. par Schwanthaler.)

IIIe Division, au-dessus de la fenêtre.

Au plafond.

1. Dans la partie supérieure: Amour avec le paon, oiseau de Junon, et symbole de l'air. (Peint par Cornélius.)

2. Dans la coquille: L'Automne, sous les traits de Bacchus, qui couché à terre, s'appuie sur une panthère; un Amour lui apporte l'outre pleine, un autre, assis à ses pieds, bat du tambourin. Allusion aux Bacchanales.

3. Tableau principal du quart de voûte: Le Soir. Luna, tenant le croissant des deux mains et trainée par un attelage de deux timides chevreuils, descend sur des nuages crépusculaires. Sur l'un

des chevreuils est assis Amour, orné d'ailes de phalène. A la gauche du char, plane Vesper que désigne une étoile sur son front; il tient dans ses bras une charmante jeune fille, le Crépuscule du soir, sa fiancée. De l'autre côté, derrière le char, flottent les Heures du soir, deux fraîches jeunes filles qui sèment des fleurs et s'enlacent l'une l'autre dans une causerie familière. (Peint par Schlotthauer.)

4. A droite: Diane et Actéon. La déesse tout en se voilant jette de l'eau sur le jeune indiscret, qui se trouve au coin supérieur. Déjà les cornes sortent de son front; les Nymphes s'enfuient dans l'eau avec un empressement timide. (Peint par Schlotthauer.)

5. A gauche: Diane et Endymion. La tête du bien-aimé endormi repose sur les genoux de la déesse; l'Amour, à ses côtés, tient entre ses bras le chien de chasse, qui appuie la tête contre sa joue. (Peint par Schlotthauer.)

6. Petits tableaux sur fond noir; à gauche, le sacrifice d'Iphigénie, et à droite, la chasse de Diane.

7. Arabesque: Une chasse, combat de l'homme contre le monde animal. Au milieu, la Diane d'Ephèse, des cerfs sur chaque bras, à titre de principe créateur et conservateur du monde animal. Aux deux côtés, des Centaures, qui ont abattu des lièvres et des oiseaux, les offrent en jouant à des chiens, qui bondissent pleins d'ardeur pour les saisir; plusloin, une Amazone armée d'un bouclier et d'une épée, combat contre un lion; une autre

vis-à-vis, attaque un sanglier avec une lance. (Peint par Schlotthauer.)

IVe Division, à gauche de la fenêtre.

a. Au plafond.

1. Dans la partie supérieure: L'Amour apaisant Cerbère, attribut de Pluton et symbole de la terre. (Peint par Cornélius.)

2. Dans la coquille: L'Heure de l'hiver se parant sur sa couche pour la fête des Saturnales; à ses pieds, Cupidon allume le flambeau pour la fête nocturne; derrière se tient Momus, avec un masque et une massue.

3, Tableau principal du quart de voûte: La Nuit. La déesse de la nuit est montée sur un char tiré par des chouettes; deux jeunes garçons, le Sommeil et la Mort, reposent dans ses bras; le dernier presse encore son flambeau consumé sur ses membres engourdis. En avant, flottent les Rêves, deux figures féminines et deux masculines, fantastiquement enlacées. (Peint par Cornélius.)

4. A droite: Les Parques filent les destinées. Clotho, la plus jeune, en arrière, tire les fils de la quenouille; Lachesis, plus âgée, tient le fuseau: à ses pieds est assise une vieille femme, Atropos, s'apprêtant à couper le fils des existences. (Peint par Cornélius.)

5. A gauche: Hécate, Némésis et Harpocrate. La première, fille de la Nuit, tient le sceptre magique dans la main droite; à côté d'elle est l'urne du sort, d'oùelle tire les destinées des hommes.

Némésis tient à la main la fronde avec laquelle elle atteint les malfaiteurs. La rapidité de sa vengeance est indiquée par la roue sur laquelle s'appuie son bras. A ses pieds est assis l'enfant Harpocrate, dieu du silence et des puissances mystérieuses de la nature; il pose l'index sur la bouche, de la main droite il tient une corne d'abondance renversée et pleine de fruits mûrs. (Peint par Zimmermann.)

6. Petits tableaux sur fond noir: à gauche, Psyché, séduite par ses sœurs, éclaire avec sa lampe l'Amour endormi; à droite: visite de Jupiter à Alcmène, tandis que Mercure tient Amphitryon éloigné.

7. Arabesque: Combat des forces sauvages et mystérieuses de la nature qui prépare la vie organique. Au milieu, la Nuit fructifiante, sous la figure d'une femme semblable à la Diane d'Ephèse, tenant de ses deux mains un feston de fruits. Des femmes embrassées par des hommes qui les défendent contre des monstres à cornes pareils à des Centaures, et des jeunes gens luttant contre le Sphinx et la Chimère font allusion aux esprits terrestres qui règnent dans les profondeurs, et ne sont aperçus des hommes que sous la forme de fantômes, ou dans des songes fièvreux. (Peint par Zimmermann.)

b. Lunette.

1. Bas-relief au-dessus du tableau: Pluton, symbole de la puissance de la mort, enlève Proserpine sur un char conduit par l'Amour et devant lequel repose un dieu marin, tandis que

les compagnes de la jeune déesse la suivent d'un regard désolé. — Dans les champs latéraux: chouettes, dans des couronnes, entre de riches ornements. (Modelé par Stiglmayer.)

2. Tableau principal: Le Tartare, royaume de Pluton. Au milieu, Pluton et Proserpine sont assis sur un trône éclairé de flammes bleues et pâles. Orphée s'approche d'eux à gauche, et monte les degrés en chantant et jouant de la lyre afin d'obtenir le retour sur la terre de son épouse Eurydice. L'Amour lui souffle les paroles de son chant. Eurydice, dans l'attente, se tient près du trône, à côté de Proserpine. A côté de Pluton sont assis les trois juges des enfers Minos, Eaque et Rhadamanthe (ces trois figures sont peintes par Cornélius lui-même); ils prononcent le jugement des ombres que Mercure et Caron viennent d'amener sur la rive infernale. Seul un enfant échappe à la sentence et apaise Cerbère avec un pain. A droite, au-dessous d'Eurydice, sont les Euménides accroupies; à l'angle, le Styx, laissant échapper ses eaux d'une urne; au-dessus de lui Méduse; à côté d'elle arrivent les Danaïdes portant de l'eau, tout-à-fait en arrière, Sisyphe roule son rocher. (Peint par Zimmermann et Schlotthauer.)

3. Haut-relief du fronton de la porte, au-dessous du tableau: Réunion de Cérès et de Proserpine sur la terre, symbole de la vie nouvelle qui germe dans la mort. (Modelé par Schwanthaler.)

Les guirlandes de fleurs et de fruits qui en-

tourent les tableaux ont été peints par plusieurs jeunes peintres sous la direction de Cornélius.

Travaux commencés en 1820, terminés en 1826.

Dans les niches:

A. Buste d'un Romain.

Marbre de Carrare. H. 0,48. Sont modernes: quelques parties des oreilles.

Romain d'âge moyen, sans barbe: d'après le caractère de la tête et celui du travail, ce buste ne saurait être postérieure au règne de Trajan.

B. Tête d'une Romaine.

Marbre grechetto. H. 0,44. Sont modernes: le nez et un petit morceau du front au-dessus de l'œil droit.

Cette tête devait faire partie d'une statue représentant une Romaine, probablement sous les traits d'une Junon. C'est ce qu'indique le haut diadême dentelé sous lequel les bandelettes sacrées pressent les cheveux, comme dans la Junon Ludovisi. Le galbe est d'une netteté un peu dure. L'artiste a moins visé à la vérité du portrait qu'à une idéalisation ordinaire dans les portraits de la famille impériale au premier siècle de notre ère. Par son travail, cette tête est parfaitement digne de cette époque. La disposition des boucles de cheveux et la fermeté des traits du visage font penser avec une assez grande vraisemblance à un portrait de Messaline, la trop fameuse épouse de l'empereur Claude.

C. Buste du jeune Bacchus.

Marbre de Carrare. H. 0,38. Sont modernes: les deux épaules.

Ce buste est probablement un morceau d'une statue. La tête, ornée d'une guirlande de lierre et d'un fronteau, a une expression presque enfantine. La poitrine est couverte d'une tête de panthère comme d'une cuirasse, sur laquelle s'attache encore une chlamyde. Ouvrage romain d'une époque avancée.

D. Buste d'un Romain.

Marbre grec à gros grain. H. 0,42. Sont modernes: le bout du nez, les oreilles et quelques draperies.

Romain d'un âge avancé, sans barbe et sans prunelles. Disposition bonne et caractéristique, sans finesse dans l'exécution; ce morceau paraît être de la dernière moitié du premier siécle après I. C..

IX. Petit vestibule.

---

1. Tableau central du plafond: Prométhée, avec la figure humaine qu'il a formée, et Minerve, qui donne à celle-ci la vie et l'âme en tenant sur sa tête le papillon qui en est le symbole. (Peint par Cornélius.)

2. Lunette à droite: Prométhée enchaîné sur

le Caucase, est délivré par Hercule, qui a tué le vautour qui lui dévorait le foie. A l'arrière-plan les filles de l'Océan observent cette scène. (Peint par Schlotthauer.)

3. Lunette à gauche: Pandore, assise à côté d'Epiméthée, ouvre la boîte fatale que lui a donnée Jupiter, et d'où s'échappent tous les fléaux de l'humanité. (Peint par Zimmermann.)

Dans le champ d'arabesques: Psyché, des Amours sur des griffons, des animaux marins, des masques, des flambeaux etc.

Commencé dans l'hiver de 1829, terminé dans l'été 1830.

Dans les niches:

147. Tête de Marc-Aurèle.

Peperino. H. 0,62. Achetée de Camuccini à Rome. Tout le bas, à partir de la lèvre inférieure, est moderne.

Très-bon portrait caractéristique.

148. Tête d'Adrien.

Bronze. H. 0,67. Du palais Barberini à Rome.

Bronze moderne, coulé d'après le buste en marbre du Vatican qu'on a trouvé dans le mausolée d'Adrien, soit fort Saint-Ange (*Mus. Pio-Clem.* VI, 45).

Dans les coins:

A. Tête d'un Romain.

Marbre grechetto. H. 0,34. Le masque et le haut de la tête sont seuls antiques. Le bout du nez est moderne.

Homme imberbe et chauve. La nature des traits et la mollesse de l'exécution indiquent l'époque des Flaviens.

B. Tête de Caracalla.

Marbre de Paros. H. 0,31. Sont modernes: le bas du cou et une partie des oreilles.

Cette tête répond parfaitement aux monnaies des premières années de cet empereur, et mérite une place parmi les bons ouvrages de cette époque.

X. Salle de Troie.

Cornélius a choisi la légende de la guerre de Troie pour sujet principal des fresques qui ornent cette salle. Tous les grands tableaux sont tirés de cette histoire, dans les arabesques seules il a introduit quelques autres fables héroiques.

A. Peintures du plafond.

Elles sont divisées par les quatre compartiments de la voûte: il faut en les examinant suivre l'ordre circulaire. La première représente:

1. Dans un médaillon, au sommet de la voûte:

les noces de Thétis et de Pélée. Les nouveaux époux sont assis dans la chambre nuptiale accompagnés de deux Amours. Derrière eux, Eris, brûlant de se venger de ce qu'elle seule n'a pas été invitée à la fête, jette la pomme d'or, origine première de la guerre de Troie. De ce mariage nâquit Achille, son principal héros. (Peint par Schlotthauer.)

L'espace n'ayant pas permis de peindre sur le médaillon les douze dieux invités aux noces, on les a représentés dans l'ornement en stuc qui l'entoure. Ils forment douze petits reliefs: Jupiter, Minerve, Mercure, Junon, Diane, Vulcain, Pluton, Cérès, Mars, Neptune, Vénus et Apollon. (Modelés par Schwanthaler.)

II. Les évènements qui préparèrent la guerre de Troie sont représentés dans les quatre tableaux suivants, peints en camayeu sur fond d'or.

1. Au-dessus de la fenêtre: Le jugement de Pâris: Junon, Vénus et l'Amour, Minerve enfin; les déesses sont assises; derrières elles se tient debout Mercure qui les a accompagnées. Pâris, le berger du mont Ida, appuyé sur un bâton, tend à Vénus la pomme, prix de sa beauté. Derrière Mercure, Eris accroupie sur le sol, son flambeau à la main, épie la scène. Un Fleuve est couché derrière Pâris.

2. A droite: Les noces de Ménélas et d'Hélène. Assis devant un autel, les deux époux se tendent la main. Les autres prétendants se tiennent debout des deux côtés et jurent de protéger envers et contre tous celui auquel la fiancée

est tombée en partage. A gauche, au coin, est le cheval que Tyndare, père d'Hélène, sacrifia pour consacrer ce serment. A droite, une servante examine les présents de noce.

3. En face de la fenêtre: L'enlèvement d'Hélène. Pâris et Hélène sont assis dans une nacelle tirée par des monstres marins. Des Amours rament, dirigent les animaux et jouent de la lyre. Les Furies qui suivent dans les airs, allument leurs flambeau à celui de l'Hymen, qui est assis au gouvernail. Peint par Schlotthauer.)

4. A gauche: Le sacrifice d'Iphigénie. Diane enlève à Calchas la jeune fille agenouillée sur un bûcher, et lui met une biche entre les mains. Agamemnon et Ménelas, Achille et Patrocle sont assis de côté dans la plus grande affliction. (Les n°s 1, 2 et 4 ont été peints par Zimmermann et Schlotthauer.)

III. Huit grands tableaux aux figures plus grandes que nature, et quatre arabesques.

1. Au-dessus de la fenêtre: Achille au milieu des filles de Lycomède. Vêtu en femme, il saisit les armes que vient de lui présenter Ulysse déguisé en marchand. (Peint par Zimmermann.)

2. Mars et Vénus blessés par Diomède. Mars, au milieu, pousse des cris; Diomède, en arrière de lui, tient une pierre énorme qu'il va lancér; à gauche, l'Amour bande la main de Vénus assise; Jupiter et Junon trônent au-dessus d'elle. Minerve, assise à l'angle droit, sourit avec mépris aux blessés. D'après l'Iliade V. (Peint par Schlotthauer.)

Dans les arabesques entre les deux tableaux:

Oedipe et le Sphinx; Laïus tué par Oedipe; Oedipe et Jocaste devant l'autel; le duel d'Etéocle et de Polynice. (Peint par Eberle.)

3. A droite: Jupiter assis; Junon sommeille appuyée à ses côtés. Il envoie le dieu des rêves sous la figure de Nestor auprès d'Agamemnon endormi entre les bras du dieu du Sommeil, afin de l'exciter au combat, en lui montrant des scènes de bataille. D'après l'Iliade II. (Peint par Schlotthauer.)

4. Ménélas se précipite, une grande pierre dans la main, sur Pâris renversé, au secours duquel accourt Vénus accompagnée par l'Amour. A l'arrière-plan Minerve, sous les traits de Laodocus, engage Pandarus à tirer sur Ménélas. D'après l'Iliade III et IV. (Peint par Zimmermann.)

Dans les arabesques: Thésée tuant le Minotaure; Castor et Pollux; l'enlèvement d'Hélène par Thésée et Pirithoüs. (Peints par Eugène Neureuther.)

5. En face de la fenêtre: Ajax a renversé Hector dans un combat singulier; ce dernier est soutenu et relevé par Apollon. Les deux héraults Talthybius et Idaeus séparent les combattants. D'après l'Iliade VII. (Peint par Cornélius.)

6. Nestor et Agamemnon éveillent durant la nuit Diomède (et Ulysse?) afin de rassembler le conseil des princes grecs. D'aprês l'Iliade X. (Peint par Cornélius.)

Dans l'arabesque: Une Bacchante assise sur les genoux d'un Silène est occupée à frapper des

timbales. Philoctète souffrant de sa blessure; Persée délivrant Andromède; la Nuit avec le Sommeil et la Mort. (Peint par Neureuther.)

7. A gauche: Priam, derrière lequel est étendu le cadavre d'Hector, est agenouillé devant Achille, qui cède à ses prières. Derrière lui Briséis et Phoenix. D'après l'Iliade XXIV. (Peint par Zimmermann.)

8. Départ d'Hector. Andromaque désolée s'appuie sur son épaule; le héros tient le petit Astyanax dans ses bras et prie les dieux. La nourrice est devant lui. D'après l'Iliade VI. (Peint par Schlotthauer.)

Dans l'arabesque: L'enlèvement de Ganymède par l'aigle; Léda et le cygne, enfin Pâris prêt à percer Achille de la flèche mortelle au moment où ce héros célèbre son mariage avec Polyxène. (Peint par Neureuther.)

B. Lunette.

Les scènes principales de la guerre de Troie sont représentées en figures colossales sur les trois lunettes.

Au-dessus de l'entrée de vestibule:

I. La colère d'Achille, d'après l'Iliade I. Plusieurs scènes sont ici réunies en un seul tableau. Au milieu, les deux Atrides, Agamemnon (à droite de l'observateur) et Ménélas (à sa gauche) sont debout devant un trône affectant la forme d'un petit temple. Chrysès, prêtre d'Apollon est à genoux devant eux, un peu à gauche du premier plan, et supplie qu'on lui rende sa fille. Sa prière parait déjà exaucée, car, à gauche, Chryséis, montée sur un

13

mulet, semble prête à partir. Cependant Agamemnon se querelle avec Achille, qui se précipite à droite et veut tirer son épée contre lui; il est retenu par Minerve qui plane au-dessus de sa tête, Briséis, sa bien-aimée, est assise en-arrière, et deux hérauts lui enjoignent de les suivre. Le second plan est occupé par l'assemblée des autres princes grecs. Derrière le groupe d'Achille, et presque cachés par celui-ci, se trouvent Idoménée, Antiloque et Ajax fils d'Oïlée; de l'autre côté, au-dessus de Chrysès, Ulysse se dispute avec Thersite appuyé contre un mur; plus loin sont Ajax fils de Télamon, Diomède et Nestor. Audessus de ceux-ci Calchas, vêtu de ses ornements sacerdotaux et appuyé contre un pilastre, étend sa main droite dans la direction où Apollon, planant dans les airs, décoche les traits de la peste. A l'arrièreplan s'élève une colline boisée, couverte de cadavres d'hommes et d'animaux, et de bûchers préparés pour les brûler. A droite les vaisseaux des Grecs.

Vis-à-vis de la fenêtre:

II. Le combat pour le cadavre de Patrocle, d'après l'Iliade XVII. Du milieu de la mêlée se détachent au premier plan, comme figures principales, Ménélas et Mérionès, qui s'efforcent d'emporter le cadavre de Patrocle, pendant qu'Ajax le Télamonien les défend contre Hector, et qu'en arrière de lui Ajax fils d'Oïlée combat Enée. A droite, un Phrygien soulève Euphorbe qu'a tué Ménélas, à gauche, Idoménée s'enfuit avec le char de Mérionès. Au-milieu de l'arrièreplan apparait Achille, debout sur le rempart et menaçant les ennemis à haute voix; à côté de lui

Minerve brandit le foudre; l'aigle de Jupiter plane au-dessus d'elle.

Au-dessus de ce tableau est un relief ceignant la voûte; il représente le combat d'Achille contre les Fleuves, d'après l'Iliade XXI. Achille au centre vient de pousser dans le fleuve devant lui, vers la droite, une masse de Troyens, tandisque le Scamandre irrité répand derrière lui les flots de son urne. Mais déjà un autre fleuve, le Simoïs, pousse des cris, causés par les flammes avec lesquelles Vulcain le combat. Celui-ci est enfin retenu par Junon, dont l'attelage traîné de paons termine la composition.

A titre de pendant, on voit au-dessus de la fenêtre le combat près des vaisseaux, d'après l'Iliade XV. Hector, aidé victorieusement par Apollon et soutenu par d'autres guerriers, a renversé avec ses Troyens les remparts des Grecs, et veut mettre le feu à la barque de Protésilée, que défend Ajax avec le secours de Teucer. Patrocle accourt à son aide, et d'autres Grecs cherchent à tirer les vaisseaux à la mer. — Ces deux reliefs ont été modelés par Schwanthaler.

Au-dessus de l'entrée de la salle des héros:

III. La destruction de Troie. Au premier plan, à droite, on voit Priam et son fils Polites déjà égorgés par Neoptolème, lequel, plus à gauche, est au moment de jeter le petit Astyanax pardessus les murailles. Andromaque, qui tient encore l'enfant d'une de ses mains, est tombée en défaillance, et s'appuie contre le genou d'Hécube. Celle-ci occupe le centre de la composition; elle y est assise, au milieu de ses filles, avec l'expression

d'un morne désespoir. Polyxène secolle à elle au moment où Ménélas veut la faire prisonnière. Hélène, que celui-ci n'a pas encore aperçue, est à sa gauche, appuyée contre une colonne dans la plus profonde douleur. Au-dessus d'Hécube, apparait la prophétesse Cassandre; les cheveux épars et ceints de laurier, elle maudit la maison des Atrides, malgré les efforts inutiles que fait Agamemnon pour l'en empêcher. Un groupe à gauche représente des guerriers grecs occupés à partager le butin. Nestor tient le casque d'où Ulysse tire les lots. A leurs côtés sont Idoménée, Philoctète, Ajax et, mal-à-propos, Antiloque (tombé déjà dans les combats antérieurs). A droite, sous un portique, on voit Enée emportant son père Anchise hors des flammes. Ascagne marche devant eux. A l'arrière-plan la ville embrasée, au-dessus des murs de laquelle s'élève la tête du cheval de bois.

Ces trois tableaux ont été peints par Cornélius avec le concours de Zimmermann et de Schlotthauer. Commencés en 1825, finis en 1830.

Dans les niches:

A. Buste d'un Romain.

Marbre grechetto H. 0,51. Sont modernes: le nez, le bout des oreilles et quelques morceaux de la draperie.

Jeune homme avec un peu de barbe. La mollesse de l'exécution indiquerait la fin du second siècle de notre ère.

B. Buste d'un Romain.

Marbre de Carrare. H. 0,54. Sont modernes: le nez, le menton, les oreilles et quelques morceaux de la draperie.

La coupe des cheveux et de la barbe, qui est tenue courte, désigne clairement de même, que le style de l'exécution, le troisième siècle après J. C.

C. Tête d'Hercule.

Marbre grec. H. 0,38. Sont modernes: le nez et la poitrine.

Hercule est ici représenté comme un jeune homme vigoureux, avec une barbe encore faible sur les joues. La guirlande de pampre tressée avec un ruban semble le désigner comme un héros déifié. Tout le visage est malheureusement très altéré par le frottement; mais la disposition énergique de l'ensemble, le travail vif et précis des cheveux et de la couronne accusent un très bon original, antérieur à l'époque Alexandrine. L'exécution est digne du commencement de l'empire.

D. Tête de Diadumenianus.

Marbre de Carrare. H. 0,51. Le buste est moderne depuis le milieu du cou.

Le style de cette tête de jeune garçon correspond à l'époque de l'empereur nommé ci-dessus, et la comparaison des monnaies ne s'oppose pas à la désignation proposée.

XI. Salle des héros.

149. Hermès de Démosthène.

Marbre pentélique. H. 1,89. Trouvé dans le cirque de Maxence, près de Rome. Le nez et une partie de la lèvre inférieure sont modernes.

Portrait authentique de cet orateur, rendant les traits caractéristiques de la tête au moyen d'une exécution sans grande finesse, mais vigoureuse. L'irrégularité des deux moitiés du visage, la bouche surtout, dont la légère contraction rappelle le bégaiement, défaut de nature, que de violents efforts purent seuls vaincre, donnent à cette tête l'expression d'une grande énergie intellectuelle.

150. Portrait en hermès.

Marbre de Carrare. H. 1,94. Autrefois propriété de la famille Mattei à Rome (Venuti. *Mon. Matth.* II, 44) il passa ensuite dans les mains de Dodwell.

Cette tête, placée sur un hermès moderne, a été regardée sans raison comme une image d'Apollonius de Tyane, de Solon ou d'Epicure. La minutie du travail des cheveux et des yeux, la forme du nez, montrent d'ailleurs que ce marbre n'est pas un ouvrage antique.

151. Statue de Mercure.

Marbre attique; la tête en marbre de Paros. H. 1,53, Trouvée dans la villa d'Adrien, près de Tivoli, elle devint la possession du duc de Braschi, fut achetée par le roi Maximilien I pour l'Académie des Beaux-Arts; puis enfin acquise par le roi Louis I qui la fit placer dans la Glyptothèque. Publiée par Clarac 814, 2048 (la sandale antique, appuyée au quartier de roc y a été négligée), de Lützow, *Münch. Antiken*, pl. 32. Voir: Lambeck, *de Mercurii statua vulgo Iasonis habita*, 1860. Friederichs, *Bausteine* n° 606. Sont modernes: les deux bras à l'exception de la main droite, la cuisse gauche, la jambe droite depuis le haut jusqu'à trois pouces au-dessus de la cheville, l'avant-pied droit, les parties extérieures de la plinthe; à la tête, le nez, la lèvre inférieure et le menton, ainsi que des parties de la joue, la moitié de l'œil gauche et une partie du front.

Quoique trouvée dans un état très-fragmentaire, cette statue put être restaurée avec une entière sécurité d'après quelques répétitions antiques. La plus anciennement connue, actuellement au Louvre, fut d'abord prise pour un Cincinnatus choisi comme dictateur et quittant sa charrue. Winckelmann voulut y reconnaître Jason, qui appelé par Pélias, oublie dans sa précipitation de chausser un de ses souliers, ce que la statue n'exprime en aucune façon. La comparaison avec une monnaie crétoise et avec une statue de Constantinople décrite par Christodore (*Ecphr.* 207 svv.) donne au contraire la preuve certaine qu'il s'agit d'un Mercure. Le haut du corps courbé en avant, le dieu fixe la sandale de son pied droit appuyé à une éminence, tandis que son visage tourné de côté indique qu'il écoute encore le message qu'il est prêt à remplir avec rapidité. La donnée est vivante et prise sur le

fait. Les contours et le mouvement élastique du corps paraissent d'autant plus légers et plus agréables que les proportions trés-élancées de la statue indiquent une grande agilité. Sous ce rapport, et particulièrement par la conformation de la poitrine et par la finesse des extrémités, cette figure rappelle surtout l'Apoxyoménos de Lysippe; c'est aussi à la manière de ce sculpteur que répond la composition, plus qu'à celle d'aucun autre artiste. L'exécution, bien que sans finesse dans les détails, satisfait comme impression générale; l'indication par exemple, des plis moëlleux de la peau occasionnés par la courbure du corps, laisse au moins deviner les beautés de l'original, et surtout la grande fidélité à la nature qu'on admirait particulièrement dans les ouvrages de Lysippe. L'original ayant été composé pour être exécuté en bronze, il y a lieu de croire que le tronc d'arbre qui sert d'appui n'existait pas, et que son addition n'est devenue nécessaire que dans la copie en marbre. — La tête est d'un autre marbre; mais comme pour l'exemplaire de Paris, cette différence s'explique par la nature du marbre employé pour le corps, lequel est sujet à sauter en esquilles (voir n° 90), et il n'y a point de raison pour douter qu'elle n'ait originairement appartenu à la statue. Malheureusement le visage, très-fortement restauré, est aussi retravaillé dans les parties antiques.

152. Buste-hermès inconnu.

Marbre pentélique. H. 0,64. Acquis à Rome, de Vescovali. Sont modernes: le nez et presque tout l'hermès.

Tête barbue, cheveux bouclés et divisés, barbe

pleine. La bouche est entr'ouverte avec une expression amicale, de façon à laisser voir les dents supérieures. D'après la conception des formes, l'original est grec, du temps qui précéda Alexandre. L'exécution est de l'époque romaine et un peu molle.

153. Statue d'Alexandre le Grand.

Marmo salino de Paros. H. 1,81. Du palais Rondanini à Rome. Publiée par Guattani, *Ant. Monum.* 1787, *Sett.* pl. 2, et par Müller, *Denkmäler alter Kunst* I, 40, 169 avec les restaurations antérieures; avec les restaurations actuelles par Clarac 838, 2108. Sont modernes: les deux bras à peu près depuis le milieu de l'arrière-bras, ainsi que la fiole à huile, la jambe droite en entier, ainsi que le petit rocher et la moitié de la plinthe, la moitié antérieure du pied gauche et quelques détails de la cuirasse.

Les traits de la tête, parfaitement conservée, s'accordent avec les portraits authentiques d'Alexandre. En revanche la restauration du bras avec la fiole à huile est sujette à des doutes bien fondés, par cela seul déjà que le motif tout entier n'est point digne d'un Alexandre. La supposition qu'il est occupé à mettre ses jambières est contredite par l'attitude de la tête. D'après une répétition (avec les jambes inversement disposées) qui se trouve dans le palais Altemps à Rome (Clarac 854 D, 2211 D), le bras droit aurait reposé commodément sur le haut de la cuisse couverte d'une légère pièce de vêtement, tandis que le gauche aurait été croisé sur le droit. Un modèle peut-être encore plus complet s'offrait à la restauration dans une figure analogue de la ciste de Ficoroni (distinguée de

toutes les autres par un bonnet pointu), d'après laquelle le roi aurait tenu sans effort une ou deux lances de la main droite. Ainsi cette statue l'aurait représenté au moment où il passe en revue les troupes armées rangées devant lui. Le prince et le capitaine s'annoncent dans le regard, surtout lorsqu'on voit le visage en face. De là disparait aussi jusqu'à un certain point la large et massive cuirasse, avec la chlamyde par dessus, que l'on a maladroitement introduite en copiant en marbre le modèle de bronze. L'original était probablement de Lysippe, quoique cela n'ait pas encore été démontré positivement. Les proportions sans doute, ce cou épais, cette large poitrine, ce corps musculeux ne répondent point au canon de formes idéales des jeunes athlètes de Lysippe, mais elles caractérisent très-bien une personnalité capable d'efforts soutenus; elles prouvent dès-lors que dans cette statue, le modèle est rendu d'une manière individuelle, réaliste, et rigoureusement conforme aux règles du portrait, ainsi qu'on doit s'y attendre pour une image du temps de Lysippe. — Comme on le voit partout dans le travail des accessoires, l'exécution est de l'époque romaine et se contente de donner les formes principales avec force et exactitude, sans s'attacher à rendre avec finesse tous les détails.

154. Soi-disant tête d'Annibal.

Marbre pentélique. H. 0,53. Achetée à Rome d'Albaccini. Sont modernes: le nez, une partie des lèvres et l'hermès.

Cette tête est remarquable par la laideur et l'irrégularité des traits et par la conformation

différente des deux yeux; l'un, le droit, plus petit que le gauche, est tordu et parait détruit. Cette circonstance convient en effet à Annibal, qui avait presque tout-à-fait perdu l'œil droit, à la suite d'un refroidissement, avant la bataille du lac Trasimène. Mais jusqu'ici l'authenticité d'aucun portrait d'Annibal n'a été démonstrée, et le bronze napolitain que Visconti (*Iconogr. grecque* pl. 55) donne pour tel ne répond point au marbre de Munich. Le travail, malgré une certaine recherche d'individualité, est minutieux, timide et sans libre élan.

155. Soi-disant tête d'Hippocrate.

Marbre grec. H. 0,55. De la villa Albani. Publiée par Bellori. *Imag.* pl. 39 (comme Xénocrate), et par Piroli, *Musée Napoleon* II, 79. Sont modernes: le nez, les paupières supérieures, le sourcil gauche et la partie inférieure du visage, c'est-à-dire la lèvre inférieure et la barbe. L'hermès avec l'inscription *ΞΕΝΟΚΡΑΤΗΣ ΧΑΛΚΗΔΟΝΙΟΣ* est aussi moderne.

Cette image correspond aux têtes de marbre que Visconti (*Iconogr. grecque* pl. 32,2—3) croit représenter Hippocrate; mais les motifs de son opinion ne sont peut-être pas suffisants; car la tête que l'on voit sur des monnaies de Cos (Visconti *ibid.* pl. 57, 2) aussi bien que celle d'un hermès en marbre de la villa Albani qui y correspond exactement, et où le caractère scrutateur et pourtant bienveillant du médecin est parfaitement rendu (Braun, *Ruinen und Museen Roms* p. 653), laissent reconnaître par toute la conformation du crâne et par l'expression de la bouche et des yeux, une tout autre personnalité. — Du reste la manière de comprendre les formes indique un Grec de l'époque qui

précède Alexandre. L'exécution est bonne et pleine de caractère.

156. Statue d'un chasseur.

Marbre pentélique. H. 2,02. D'abord à la villa Aldobrandini à Frascati, puis chez Camuccini à Rome. Publiée par Clarac 963, 2474. Sont modernes: la tête et le cou, tout le bras droit, la partie supérieure et la main du gauche, la jambe gauche, du genou au talon, des bords et des pans de la chlamyde, la partie supérieure du tronc d'arbre.

La restauration qui a fait de la tête celle de Commode est absolument arbitraire. L'opinion de ceux qui pensent qu'Adonis, quoique tué par un sanglier est désigné par le lièvre suspendu au tronc d'arbre, ne parait pas mieux justifiée. Cette figure appartient bien plutôt à la catégorie générale des statues de chasseurs, très-nombreuses dans l'antiquité suivant le rapport de Pline. Ici comme dans les statues d'athlètes, la tâche principale de l'artiste consistait à donner le plus grand fini aux formes du corps. La valeur que des originaux de cette nature ont pour les études artistiques est naturellement bien moindre dans une copie comme celle-ci, dont le travail est certainement solide et bien entendu, mais où manque précisément la finesse du ciseau original.

157. Hermès de Périclès.

Marbre grec. H. 0,64. Acheté à Naples, d'un officier français qui l'avait trouvé à Athènes. Sont modernes: le nez, la pointe antérieure du casque et l'hermès.

Périclès, bien qu'homme d'état plus que guerrier, était représenté coiffé d'un casque, afin de cacher

ce crâne pointu et proéminent plaisamment ridiculisé par les comiques sous le titre de tête d'oignon. Les traits de la tête de Munich s'accordent avec les portraits authentiques de Périclès. Les cheveux seuls offrent une différence: ils ne sortent pas du casque courts et bouclés, mais ils sont longs, séparés par une raie, et tirés en arrière sur les tempes. L'exécution est d'une époque relativement moderne. Les parties découvertes du visage semblent il est vrai avoir beaucoup souffert d'une forte retouche, mais l'exécution des cheveux elle-même manque aussi de fraîcheur et de légèreté dans la main.

158. Statue de Domitien.

Marbre pentélique. H. 2,49. Autrefois à la villa Aldobrandini à Rome, puis chez le sculpteur Malatesta. Publiée par Clarac 938, 2397; voir Winckelmann, *Geschichte der Kunst* XI, 3, 21; Urlichs, *Glyptothek* p 14. Sont modernes: le nez, la main droite avec le globe, quatre doigts de la gauche et l'extrémité de quelques doigts des pieds.

L'arrangement de cette figure reposant sur le pied droit, le paludamentum tombant de l'épaule sur le bras, l'épée (omise dans la restauration) dans la main gauche, le globe (restauré certainement avec raison) qui repose dans la main droite, enfin le tronc de palmier, allusion à la victoire, qui sert de soutien au pied gauche, font reconnaître dans cette statue un empereur romain. On crut trouver autrefois une ressemblance avec Néron dans les traits de cette tête aux cheveux crépus; cependant on a reconnu aujourd'hui comme fondée en vérité l'opinion de Winckelmann qui en fait

un Domitien. L'exécution manque de finesse, et ne répond qu'à un but décoratif.

159. Hermès de Thémistocle.

Marbre grec. H. 0,71. De la villa Albani. Publié par Piroli, *Musée Napoléon* IV, 72; par Bouillon III, bustes 5. Sont modernes: la moitié supérieure de la tête à partir du milieu du nez, de plus le nez, la lèvre supérieure, quelques pointes de la barbe et des cheveux et la moitié inférieure de l'hermès.

Les parties conservées correspondent à un buste du Vatican que Visconti *(Iconogr. grecque* pl. 14) suppose hardiment, mais sans motif, être Thémistocle. A juger d'après l'ensemble, ce buste semblerait représenter un Athénien d'une époque un peu plus récente, environ 400 ans av. J. C. (voir: *Arch. Zeitung* 1868, p. 1).

160. Statue d'un roi grec.

Marbre de Paros. H. 2,37. De la villa Albani. Publiée par Clarac 834, 2098. Sont modernes, le nez, les deux avant bras, le glaive, le genou et la cheville de la jambe droite, le genou de la gauche et le milieu du tronc d'arbre.

Statue nue d'un homme barbu, qui s'arrête, la jambe gauche en avant et qui, la tête penchée de côté, regarde sa main gauche à demi élevée. L'ensemble de cette tête parée du diadème royal n'est pas romain, mais grec. Les formes du corps sont d'une disposition large et puissante, comme il convient dans une statue plus grande que nature, l'exécution en est sobre, sans un luxe de détails qui nuirait à l'effet des masses. Aussi ce marbre, qui n'a rien d'une exécution raffinée, fait-il un effet avantageux à côté de Domitien et ne parait-il pas indigne

d'un ciseau grec dela dernière époque, tandis que l'invention semble se rapporter à une époque de l'art encore plus reculée, peut-être à l'école de Polyclète. La face antérieure parait avoir été nettoyée et raclée au fer une première fois déjà dans l'antiquité. — Le nom d'Antigone Gonatas qu'on lui avait assigné n'est autorisé par rien. D'après le style, on dirait un roi idéalisé de l'époque héroique plutôt que le portrait réél d'un personnage historique.

161. Hermès inconnu (soit disant Xénophon).

Marbre pentélique. H. 0,55. Du palais Rondanini; acheté chez Pacetti. Sont modernes: le nez, la moitié de l'œil gauche et un morceau du front, ainsi que l'hermès.

La dénomination est arbitraire, puisque jusqu'à présent on ne connait point de portrait certain de Xénophon. Le caractère de cette tête appartient à l'époque qui précéda Alexandre, mais il est probable que la copie romaine amollit et aplatit les formes de l'original.

162. Statue de Diomède.

Marbre grec. H. 1,95. De la villa Albani. Publiée par Bracci, *Memorie degli incisori* I, 23; Piroli, *Musée Napoléon* I, 71; Bouillon III, 2, 1; Clarac 871, 2219=633, 1438 A. Sont modernes: les deux avant-bras, les deux jambes et le tronc d'arbre. La tête a été cassée, mais elle appartient à la statue; la Victoire, bien qu'antique, est d'un autre marbre et dans l'origine elle était étrangère à cette statue. Sont modernes dans la Victoire: le bras droit, le pied gauche et des parties des ailes.

Le travail extraordinairement dur des cheveux,

les formes du visage précises et en apparence un peu sèches, les formes du corps robustes, admirablement distribuées et modelées, mais exécutées de la même manière, indiquent à n'en pas douter que nous avons ici la copie d'un original en bronze qui, par cela même qu'elle le reproduit avec une sévère exactitude, ne correspond pas absolument à la nature du marbre. Ces circonstances et l'attitude de la figure tout entière, qui semble indiquer un instant précis dans une action déterminée, sont peu favorables à l'opinion qui ne voit dans ce marbre qu'un portrait ordinaire, soit d'un athlète, soit d'un guerrier. Le motif de cette statue rapelle au contraire d'une manière frappante la figure de Diomède enlevant le Palladium, comme on la retrouve presque typique et copiée certainement du même original, sur un vase de la Basse-Italie, dans le fameux relief du palais Spada (où le bras gauche restauré tenait probablement le Palladium), sur des pierres gravées et ailleurs (voir: Overbeck, *Heroengallerie* XXIV, 19; 23; XXV, 9; *Mon. dell' Inst.* VI, 51). Le héros energique se tient ferme sur le pied droit; il a tiré son glaive de la main droite, il tient le Palladium du bras gauche et dirige ses regards à gauche, presque en arrière afin de rencontrer avec intrépidité le danger qui semble menacer de ce côté. Le reste d'un support dans la draperie, juste derrière le dos de la Victoire, s'accorderait très-bien avec l'idée qu'il embrassait le Palladium du bras gauche, et nous apprend que la statue ne portait point un bouclier au bras, comme on l'avait présumé. Le seule doute qui puisse s'élever sur l'identité de cette statue avec

Diomède gît dans l'exécution de la barbe, qui semble porter les caractères d'un portrait. Mais cette disposition avait peut-être été choisie par l'artiste pour indiquer l'âge de Diomède, précisément entre l'adolescence et la maturité. Les formes et l'expression du visage s'accordent admirablement avec le caractère entreprenant et hardi du héros. Une seconde copie à Paris parle en faveur de la célébrité de l'original (Clarac 970 B, 2506).

163. Statue de philosophe.

Marbre de Paros. H. 1,74. Achetée à Naples d'un officier français, qui l'avait rapportée de Grèce. Publiée par Clarac 843, 2116. Le torse seul, c'est-à-dire le vêtement et la poitrine, est antique; au vêtement lui-même, le pan qui tombe de l'épaule droite est restauré.

Le corps est vêtu du manteau des philosophes, qui couvre l'épaule gauche, puis, jeté autour du flanc droit, retombe sur l'avant-bras gauche. D'après la ressemblance de ce marbre avec une statue du Capitole où l'on a cru reconnaître Zénon (*Mus. Cap.* I, 90) il a été restauré comme s'il était un portrait de ce philosophe. Cependant la statue publiée par Clarac à côté de celle de Munich, montre en dépit de rapports superficiels de sérieuses différences. Le vêtement laisse l'épaule gauche libre, il est retenu autrement de la main gauche et n'est pas si long; le corps tout entier est plus large et plus trapu, de sorte qu'on ne saurait assurer avec certitude l'identité des personnes. L'exécution est médiocre et calculée dans un but purement décoratif, car comme le prouve la partie

postérieure du corps laissée à l'état complètement brut, on n'a pas même choisi un morceau de marbre assez grand pour permettre d'ébaucher les formes du dos, même de la façon la plus générale.

164. Tête d'athlète.

Marbre de Paros. H. 0,52. Trouvée dans l'ancienne Capoue. Sont modernes: le nez et l'hermès.

La dénomination de Méléagre n'est pas justifiée par la comparaison avec la statue du Vatican. Cette tête appartenait probablement à une statue d'athlète d'un genre analogue à celle du n° 165; elle n'a qu'une ressemblance superficielle avec la tête d'athlète n° 83. La forme des traits moins réaliste, et traitée dans un style plus idéal, indique un original dans l'inspiration de Praxitèle plutôt que dans le genre de Lysippe. Bon travail romain, quoique peu détaillé.

165. Statue d'un athlète.

Marbre pentélique. H. 1,93. Achetée de Camuccini à Rome. Publiée par Clarac 857, 2174. Voir: Friederichs, *Bausteine* n° 98. Sont modernes: le bras droit tout entier, la main gauche et une partie de l'avant-bras, ainsi que la malléole gauche.

La multiplicité des copies antiques de cette figure (parmi lesquelles l'échantillon de Munich se distingue par la conservation complète de la tête), prouve qu'elles ont été faites d'après un original fameux, qui devait représenter un athlète, comme l'établit avec certitude le strigile aussi bien que la fiole à huile suspendus au tronc de l'exemplaire de Dresde

(*Augusteum* pl. 37, 38). Le jeune athlète a pris un point d'appui solide sur le pied gauche; il appuie l'avant-bras gauche sur le côté afin de donner une position assurée à la main entr'ouverte (conservée dans l'exemplaire de Dresde). Le côté droit est dans une certaine opposition avec le repos du côté gauche. Ainsi le bras droit haut élevé produit une forte tension sur tout ce côté du corps, ce qui réagit sur la position inclinée de la tête et sur l'attitude détendue de la jambe droite un peu courbée. Il est fâcheux que le bras droit ne soit conservé nulle part. Cependant la comparaison avec des pierres gravées rend certain que l'athlète tenait de cette main une petite fiole à l'huile dont il versait le contenu dans sa main gauche, afin de s'en oindre le corps. La nature et la petite quantité du liquide contenu dans le vase ne lui permettait pas de former un jet, comme par exemple le vin qui coule des cornes à boire des figures bien connues des Lares, mais il fallait qu'il tombât perpendiculairement dans la main. Pour restaurer le bras droit conformément aux pierres gravées (Bracci, *Memorie degli incisori* I, 51; Tassie pl. 47, n. 7933), le bras droit devrait donc être fortement fléchi, et la main droite se trouver ainsi placée au-dessus de la gauche: cela donnerait plus de variété à la ligne, actuellement un peu tirée en long, du côté droit, et ramènerait mieux l'œil du spectateur vers le centre et le motif principal de toute la composition.

Les formes élancées de ce corps juvénile, mais vigoureux et développé par la gymnastique, n'ont pas comme dans l'éxemplaire de Dresde, la préten-

14*

tion de plaire par elles mêmes, grâces à la finesse du modelé des chairs; elles sont entièrement subordonnées au but principal de donner au motif fondamental l'expression la plus claire et la plus vive. Un même rythme vibre dans l'œuvre entière, de la flexion délicate du cou jusqu'aux orteils du pied gauche qui s'attachent au sol avec énergie. Le juste calcul de l'équilibre, l'alliance de la vigueur dans l'articulation de la hanche gauche, avec l'élasticité du genou gauche, trouvent leur pendant artistique dans le Marsyas de Myron où le même motif est employé avec plus de hardiesse, dans un mouvement plus ample et plus violent. La tête enfin nous offre un caractère entièrement attique qui contraste avec la structure générale des œuvres de Polyclète (voy. nr. 302). La fraîcheur juvénile et la plénitude de vie (anima), qui, dans un tel sujet, ne laisse point regretter le défaut d'une expression particulière de vie morale et d'intelligence (animi sensus), rappelle vivement un autre chef-d'œuvre du même artiste athénien, le Discobole du palais Massimi à Rome. La composition de cette statue d'athlète appartient donc certainement, sinon à Myron lui-même, au moins à son école. Quant à l'exécution, c'est de la part de l'artiste un mérite de n'avoir pas essayé comme l'auteur de l'exemplaire de Dresde, de modifier l'original pour l'accommoder au goût d'une autre époque; il a modestement renoncé à reproduire toutes les beautés de détail de son modèle, content d'en rendre avec une parfaite intelligence de l'ensemble, les traits les plus essentiels et les plus caractéristiques, de sorte que, dans la copie, nous pouvons reconnaître l'idée de l'œuvre dans

toute sa pureté. — Le marbre est rayé et sale; la statue est mal éclairée et placée trop haut dans une niche, tout autant de circonstances qui nuisent à l'éffet, aussi la sérieuse beauté de cette œuvre apparaît beaucoup mieux dans le plâtre, qui permet, en outre, d'apprécier la beauté des flancs et du dos qui est admirable. [Le musée des plâtres classiques de Munich contient une reproduction de cette statue.]

166. Hermès de Socrate.

Marbre grec. H. 0,58. Acheté de Camuccini à Rome. Sont modernes: le nez et la moustache, un morceau de l'arcade sourcilière droite et de la barbe.

La face bien connue de Silène, qui dans plusieurs portraits touche à la caricature, n'est point ici trop prononcée, mais aussi l'expression est-elle bien inférieure à celle de quelques autres portraits de ce philosophe. L'exécution est médiocre.

XII. Salle Romaine.

Cette salle, la plus grande de toutes, mesure 130 pieds de longueur et 42 pieds de largeur, et pour répondre à la splendeur de l'art décoratif romain, elle est aussi sous ce rapport la plus riche et la plus magnifique. — Les lunettes des trois coupoles en face des fenêtres sont ornées de riches arabesques dorées, entre lesquelles des génies (composés d'après des motifs du Forum de Trajan) couronnent les médaillons de consuls, de généraux et d'empereurs romains qui ont bien mérité de l'art pendant les trois grandes époques romaines. Sur le permier champ se trouvent les noms des conquérants: M. Cl. Marcellus, L. C. Sulla, M. F. Nobilior, T. Q. Flamininus, L. C. Scipio. Sur le second sont inscrits les protecteurs des arts au commencement de l'empire: Augustus, Claudius, Mæcenas, Asinius Pollio, M. Agrippa. Sur le troisième, les représentants de l'époque impériale proprement dite: Hadrianus, Trajan, Nerva, Vespasianus et Titus.

Au milieu de la première coupole on voit un bas-relief entouré d'une couronne d'étoiles: il a pour sujet l'arrivée du navire, amenant de Grèce la statue de Cybèle ou Magna Mater, qui ne peut arriver à sa destination que par l'intervention d'une Vestale. Tout autour, au milieu de riches ornements, sont les portraits des douze grands dieux des Romains: Minerve, Jupiter, Junon, Neptune, Cérès, Apollon, Diane, Mars, Venus, Vulcain, Vesta et Pluton.

Au milieu de la seconde coupole se trouve un médaillon entouré d'une couronne de laurier: il représente l'embarquement des statues et des objets d'art enlevés à Corinthe après la prise de cette ville par Mummius. Sur les douze champs latéraux sont figurés les représentants des diverses magistra-

tures romaines; ce sont: le dictateur, le censeur, le consul, le préteur, le sénateur, le tribun, l'édile, le questeur, le triumvir, le pontife, l'augure et le maître de la cavalerie.

Le relief central de la troisième coupole, entouré d'une couronne de fleurs, représente une étrenne romaine: un jeune homme apporte à sa bien-aimée des objets grecs, tels que des vases de Corinthe, des candélabres d'Egine etc. Dans les champs latéraux, on voit des scènes et des personnages qui se rapportent à la vie sociale et familière des Romains: Lucrèce, Cornélie et les Gracques, Tullie lisant, Agrippa avec le modèle du Panthéon, Livie avec le fuseau, Horace couronnant Mécène, Antoine en Bacchus, Marc-Aurèle en philosophe, Messaline couronnant un hermès, Néron en Apollon citharède, Adrien pleurant Antinoüs, et Commode. »C'est ainsi«: selon de Mr de Klenze, »qu'on a marqué ici l'origine grecque de tout l'art romain souvent et vainement contestée«. Des aigles romaines et d'autres emblèmes entourés de riches ornements du plus beau style de l'époque d'Adrien occupent le reste de la surface du plafond.

Les trois reliefs des coupoles ont été exécutés par Schwanthaler, les douze dieux par Stiglmayer, les vingt-quatre autres reliefs par Schwanthaler, les modèles des ornements par Krampf, Leins et Kern, d'après les dessins et les directions de Klenze.

167 — 170. Quatre Cariatides.

Marbre de Carrare. H. 2,10. De la villa Albani. Publiées par Clarac 445, 814 E, qui a remplacé mal à propos le feuillage des corbeilles par des emblèmes bachiques. Sont modernes: les têtes avec les corbeilles, les bras et les pans de vêtements saisis par les mains.

Le motif de ces Cariatides ou canéphores, qui doivent servir de colonnes et sont destinées à soutenir la poutraison d'un édifice, est emprunté afin de répondre à ce but, à des femmes portant sur la tête des corbeilles ou d'autres fardeaux. Cette

fonction exige que les épaules et la tête soient dans une attitude sévère et presque immobile; la force, la capacité de porter s'exprime par le point d'appui solide donné à l'un des pieds posé d'aplomb. tandis que la liberté du mouvement humain est rendue par la position de l'autre pied prêt à marcher en avant, par l'élastique souplesse des hanches, et les bras nus que rien ne gêne dans leur attitude. Le simple costume, composé d'un chiton ionien retenu à la ceinture et pourvu d'un diploïdion, sur lequel retombe un léger manteau visible sur l'épaule et sur une des mains seulement, ne sert pour ainsi dire qu'à faire mieux ressortir l'expression des functions architectoniques du corps, rendue par des lignes, les unes sévères, les autres doucement mouvementées. Les Cariatides de Munich correspondent dans leurs motifs principaux à celles de l'Erechthéum à Athènes et à celles du Vatican et du palais Giustiniani qui sont d'exécution romaine; seulement un des bras soulevés appuie légèrement la corbeille. Elles sont cependant inférieures à ces dernières quant au travail, qui ne date en tout-cas pas d'une époque plus ancienne que le second siècle après J. C. — On trouve sur la partie inférieure du vêtement, du côté gauche, le chiffre XLIII gravé dans le marbre, et sur le n° 169, le chiffre VIIL. Ce sont les numéros qui désignaient ces statues dans l'inventaire du temple ou de l'édifice dont elles faisaient partie (voir: *Bullettino dell' Inst.* 1863, p. 62; 1864, p. 10).

171. Urne cinéraire romaine.

Marbre blanc. H. 0,36; larg. 0,32. De l'Antiquarium.

Les angles figurent des candélabres ornés de festons. Entre ceux-ci se trouvent: sur le devant, une tête de Méduse; à gauche et à droite, la pàtera et le prefericulum; au-dessus, de chaque côté, deux oiseaux. La forme des candélabres, ainsi que leur travail soigné, ont une grande parenté avec une urne du musée de St. Jean de Latran (Benndorf et Schöne n° 189). On lit sur le devant l'inscription suivante:

DIIS · MANIB
ASCANI · PHILOXENI
TI · CLAVDI · CAESAR
AVGVSTI
SERVI · VIC · ARCARI
VIXIT · ANN · XXVII

Ascanius Philoxène était esclave et employé du fisc sous l'empereur Claude.

172. Buste d'un Romain.

Marbre grec. H. 0,76. Du palais Barberini. Sont modernes: le nez, des morceaux des joues et de l'arcade sourcilière gauche, ainsi que le buste.

A l'expression agitée et presque sauvage de ce portrait, on a cru reconnaître Marius, mais on ne possède aucune image authentique de ce personnage. Sous le rapport artistique, cette tête offre un exemple frappant de la manière de traiter le portrait à Rome, à l'époque où l'art grec y fut trans-

porté, c'est à dire dans la seconde moitié du second siècle avant J. C. La manière des Grecs, qui ne s'attachaient qu'à rendre l'expression (voir: p. ex. n °149), est ici remplacée par un maniement des chairs, des plis de la peau, des sourcils, qui lutte d'exactitude avec la réalité, et atteint ainsi une ressemblance très-vivante, mais néanmoins plus superficielle.

173. Quatre colonnes antiques.

Marbre tacheté noir et blanc. H. 2,15. De la villa d'Adrien près de Tivoli; acquises de Vitali.

174. Statuette de Hygie.

Marbre de Paros. H. 0,55. Achetée de Vescovali à Rome. Publiée par Clarac 556, 1174. , Sont modernes: la tête et un morceau au haut du bras et au dos. La partie inférieure de la statue est antique.

Vêtue d'un long chiton et d'un manteau jeté de l'épaule droite sur la main gauche qui le saisit, la déesse tient un serpent de la main droite. Cette statuette possède une valeur plus considérable que n'en ont en général de petits morceaux de ce genre, grâce à ce dernier attribut bien conservé qui rend l'attribution certaine, grâce aussi à la belle ordonnance des draperies et à une vigoureuse et solide exécution.

175. Statuette d'Agrippine l'ancienne.

Marbre de Paros. H. 1,67. De la collection Braschi à Rome. Publiée par Clarac 931, 2370. Sont modernes: le nez, la bouche et deux doigts de la main droite.

Portrait authentique de la fameuse épouse de Germanicus, mère de Caligula. Les draperies consistent en une longue tunique aux demi-manches boutonnées, avec un manteau jeté sur l'épaule gauche et couvrant aussi tout le bras. Tous les détails sont modelés avec beaucoup de soin d'après le système indiqué au n° 138; mais ils sont exécutés avec une certaine dureté en quelques endroits

176. Statuette de Mercure.

Marbre de Carrare. H. 0,60. Publiée par Clarac 661, 1524. Sont modernes: la tête, le bras droit presque en entier et la main gauche, avec un morceau de la chlamyde.

Statue de jeune homme nu, avec la chlamyde jetée sur le bras gauche et nouée sur l'épaule droite, probablement Mercure. Travail sans mérite.

177. Prétendue tête de Cicéron.

Marbre blanc. H. 0,38. Sont modernes: le bout du nez, quelque chose à l'arcade sourcilière droite, à l'oreille et à la poitrine.

Cet homme sans barbe, aux cheveux coupés court, dont l'âge avancé est indiqué surtout par la peau flasque sous le menton, n'a aucune ressemblance avec Cicéron, et d'après le genre du travail n'appartient probablement qu'à la seconde moitié du premier siècle après J. C.

178. Prétendue tête de Germanicus.

Marbre grec. H. 0,50. Achetée à Rome de Vescovali. Le masque seul est antique à l'exception du bout du nez.

Cette tête peut appartenir par son exécution à l'époque de Germanicus, mais l'expression in-

signifiante ne répoud point au caractère de ce personnage.

179. Buste d'un Romain.

Marbre blanc. H. 0,60.

Le travail des cheveux et de la barbe, ainsi que le poli remarquable du marbre permettent de faire remonter ce buste parfaitement conservé à l'époque d'Adrien ou d'Antonin le pieux.

180. Buste de Lucius Vérus.

Marbre blanc. H. 0,61. De la villa Albani, Publié par Piroli, *Musée Napoléon* III, 54. Le nez seul est moderne.

L'expression triste et sombre des sourcils, l'épaisseur de la lèvre supérieure, les cheveux frisés artificiellement, qui caractérisent les nombreux portraits de L. Vérus dans un âge plus avancé, permettent de le reconnaître ici dans sa jeunesse. L'exécution de ce buste à la poitrine nue est très-soignée et excellente pour l'époque.

181. Tête de Néron.

Marbre grec. H. 0,66. De la villa Albani. Publiée par Piroli, *Musée Napoléon* III, 19. Est moderne le bout du nez. Le buste, en majeure partie antique, n'appartient pas à la tête.

Portrait d'une exécution médiocre, mais ressemblant et caractéristique de cet empereur, dans les premières années de son règne, alors que les formes de son visage n'étaient pas encore effacées par l'embonpoint (voir n° 202).

182. Buste d'un Romain.

Marbre blanc. H. 0,79. Autrefois au palais Bevilacqua à Vérone, puis à Paris. Publié par Maffei, *Verona illustrata* III, 225, IX; et par Piroli, *Musée Napoléon* IV, 27. Sont modernes: le nez et les deux épaules.

Ce buste colossal peut appartenir au temps de l'empereur Caracalla, sous le nom duquel on l'a désigné autrefois: mais ce n'est ni lui ni Géta, mort de 22 à 23 ans; l'âge de l'homme reproduit dans ce marbre est plus avancé. Une dernière supposition qui en fait un athlète, ne se fonde que sur la nuque massive et sur l'expression peu intellectuelle du visage.

183. Tête d'Auguste.

Marbre de Paros. H. 0,66. Achetée à Rome de Vitali. Sont modernes: le nez, une partie du crâne, en haut, à gauche et derrière, ainsi que les oreilles presque tout entières. Le buste, antique pour la majeure partie, n'appartient pas à la tête.

Très-bon portrait d'Auguste vers le milieu de sa carrière. Les traits caractéristiques, modelés sans dureté, avec finesse et harmonie, semblent plus fidèles à la ressemblance que le n° 219, qui est d'une exécution plus idéale.

184. Tête de Romaine.

Marbre de Carrare. H. 0,59. Achetée à Rome de Fagan. La moitié du nez est moderne. Le buste antique n'appartient pas à la tête.

Les cheveux disposés en ondes artificielles rappellent plutôt le commencement du troisième siècle

que l'époque de Julie, fille d'Auguste. Le travail et l'expression sont médiocres et sans relief.

185. Tête de Flamine.

Marbre de Paros. H. 0,55. Achetée de Vescovali. Sont modernes: le bout du nez, la poitrine et la pointe en bronze du bonnet.

Tête barbue d'un Flamine couvert d'un bonnet collant (*galerum*), attaché sous le menton par d'étroites lisières (*offendices*) et pourvu d'une pointe (*apex*) sur le crâne, d'où cette coiffure tout entière avait pris le nom d'*apex*. Le travail date de l'époque romaine avancée.

186. Tête de Vespasien.

Marbre de Carrare. H. 0,49. Achetée à Rome du sculpteur d'Este. Sont modernes: la moitié du nez et la poitrine.

Les traits connus de cet empereur sont bien rendus dans leurs caractères généraux, quoique plus mous et plus arrondis qu'énergiques dans les détails.

187. Tête de Romaine.

Marbre de Carrare. H. 0,37. Achetée de Sposino à Rome. Sont modernes: la moitié du nez, un morceau de la joue gauche et du menton et les oreilles en partie.

Homme âgé, à l'expression bienveillante, sans barbe, aux cheveux coupés court et déjà rares sur le front. Les formes, qui portent à un degré prononcé le caractère de l'art romain, ainsi que le défaut de prunelles, font remonter ce marbre à la fin du premier siècle après J. C. au plus tard.

188. Sarcophage des Muses.

Marbre blanc. Long 2,13; h. 0,56. Sont modernes: plusieurs visages en partie et la moitié du masque de Thalie.

Devant un rideau qui forme l'arrière-plan se trouvent, à partir de la droite du spectateur: Apollon qui se repose après avoir chanté, la main droite posée sur la tête, et la gauche reposant sur sa lyre qui est debout sur un pilier; à côté du dieu se trouve un griffon; suivent Polymnie sans attribut, tout enveloppée dans son manteau, Uranie indiquant d'un bâton le globe céleste qu'elle tient dans sa main gauche, Melpomène avec le masque tragique et la massue, Erato avec la grande lyre, Euterpe avec deux longues flûtes, Minerve appuyée sur sa lance, la chouette à ses pieds, Thalie avec le masque comique et un bâton de berger; à côté d'elle, sur un pilier bas se trouve encore un second masque — Terpsichore, avec la lyre de tortue posée sur un pilastre, Calliope avec les tablettes et Clio avec le papyrus roulé, appuyée contre un pilier. Les Muses sont toutes ornées sur le front des plumes des Sirènes. — Le côté latéral gauche est tout-à-fait inachevé, et représente un homme barbu assis devant un pilastre sur lequel est posé un papyrus, à droite un autre personnage déclame, la main droite élevée, d'après un manuscrit ouvert sur un pilier en face de lui.

189. Face de sarcophage: Diane et Endymion.

Marbre blanc. Long. 2,28; h 0,70. Trouvée en 1823 près d'Ostie; achetée de Cardoni. Publiée par Gerhard, *Ant.*

Bildwerke I,37; voir *Kunstblatt* 1825, 236. Sont modernes: les chevaux du couple antérieur et l'Amour qui flotte au-dessus.

Au dessus d'Endymion, qui repose sur le sol et dont le vêtement est soulevé par un Amour, apparaît derrière une saillie de rocher, le jeune dieu du sommeil, les bras vêtus, des ailes de papillon aux épaules, et des ailes d'oiseau à la tête, une grosse tige de pavot à la main gauche et dans la droite une corne pleine de sucs somnifères, qu'il répand sur Endymion. Le dieu du mont Latmos est assis à côté de lui sur la hauteur, un rameau d'arbre à la main droite. Diane descend de son char et s'approche d'Endymion, le croissant sur le front, vêtue d'un long double chiton serré à la ceinture, et d'un voile flottant en larges ondes. Un Amour marche devant elle, deux autres flottent autour de son voile avec des flambeaux, un troisième dort debout dans son chariot, un quatrième, tenant un étendard dans sa gauche, a saisi les brides de la droite et s'est campé sur le dos de l'un des deux coursiers qui sont retenus par une femme court vêtue et tenant de la main droite un bâton (Hécate ou une Heure). Un chien est couché sous les chevaux; au-dessus de la tête de ces derniers apparait Luna dans le signe du cancer. — Dans une seconde scène, Diane s'éloigne sur son char, accompagnée seulement d'un Amour volant sur les chevaux et de la même femme ailée et court-vêtue, qui marche en avant et tient les brides. Tellus est à terre sous les chevaux, son tablier plein de fleurs.

190. Quatre colonnes antiques.

Porphyre égyptien. H. 3,07.

191. Tête de Romain.

Marbre blanc. H. 0,32. Sont modernes: le nez et le cou.

Romain d'âge mûr; peut-être du premier siècle après J. C.; exécution médiocre.

192. Statue de Septime Sévère.

Marbre grec. H. 2,11. De la villa Albani. Publiée par Piroli, *Musée Napoléon* III, 65; et par Clarac 964, 2481. Sont modernes: à la tête qui est rapportée, le bout du nez, la partie inférieure de la barbe et le cou; au corps, les deux bras et le manteau sur l'épaule gauche, la jambe gauche, du genou en bas, la moitié antérieure du pied droit et plusieurs morceaux des pendants de cuir de la cuirasse.

La tête est d'une exécution médiocre, mais c'est un portrait authentique de Septime Sévère. Sur la cuirasse, un peu mieux travaillée, est représentée une tête de Méduse en relief, plus bas, deux Victoires ailées, aux vêtements courts, qui dansent en portant ensemble un candélabre; les pans inférieurs sont décorés de palmettes, de têtes de lion et de Méduse.

193. Tête de Marc-Aurèle.

Marbre blanc. H. 0,32. Achetée à Rome du sculpteur d'Este. Sont modernes: la moitié du nez et la poitrine.

Ce prétendu Drusus est un portrait authentique et très-bon de Marc-Aurèle dans sa jeunesse. Les monnaies en bronze frappées encore sous le règne

d'Antonin le pieux, qui portent son effigie, ne laissent aucun doute à cet égard.

194. Tête de Tranquillina.

Marbre de Carrare. H. 0,55. Achetée à Rome, de Fagan. Sont modernes: le nez, le bout du menton, la prunelle droite et un morceau de la joue. Le baste est antique, mais n'appartient pas à la tête.

Dans cette tête, autrefois nommée Etruscilla, on a reconnu plus tard Tranquillina, épouse de Gordien. La coiffure, et surtout le front étroit et rond par en haut correspondent parfaitement aux médailles de cette princesse.

195. Prétendue tête de L. Aelius César.

Marbre blanc. H. 0,57. Du palais Rondanini à Rome. Sont modernes: quelques petits morceaux du vêtement.

Cette tête, parfaitement conservée, ne correspond en aucune façon aux médailles de L. Aelius César. En dépit de l'exécution très-soignée, quoique un peu sèche et aiguë dans les cheveux et dans la barbe, l'expression de la bouche et le front bas indiquent une personnalité insignifiante. Le travail date de l'époque des Antonins ou d'un peu plus tard.

196. Tête de Trajan.

Marbre blanc. H. 0,58. Achetée de Camuccini. Sont modernes: la moitié du nez et un morceau à l'oreille gauche et derrière la tête

Tête colossale de Trajan destinée à être ajustée à une statue; l'impression générale en est bonne.

197. Tête de Romain.

Marbre pentélique. H. 0,64. Sont modernes: le cou et la poitrine.

Homme jeune, imberbe, à l'expression presque féminine. La conception générale temoigne une certaine recherche de l'idéal, mais les traits isolés, la bouche et le menton surtout, paraissent mesquins, et l'indication des prunelles et des cils fixe le moment de l'exécution assez avant dans l'époque impériale. On pourrait croire un buste plus ancien (celui d'un poète peut-être), reproduit sans beaucoup d'intelligence.

198. Buste d'Antonin le pieux.

Marbre blanc. H. 0,72. Du palais Ruspoli. Acheté à Rome de Vitali. Sont modernes: le bout du nez, la tempe gauche, l'oreille et la partie adjacente des cheveux, ainsi que quelques plis du vêtement.

Ce buste, vêtu d'une cuirasse et du paludamentum, est travaillé avec le socle dans un seul bloc; il exprime parfaitement le caractère doux d'Antonin et doit compter parmi les œuvres les plus belles de cette époque. L'exécution en est soignée et méritoire.

199. Tête de Titus.

Marbre blanc. H. 0,76. Achetée à Rome, de Vescovali. Sont modernes: le nez, l'oreille droite, le cou et la poitrine.

Tête colossale, d'une bonne exécution, calculée pour l'effet décoratif plutôt que soignée dans les détails.

200. Buste de Septime Sévère.

Marbre blanc. H. 0,72. De la villa Albani.. Publié par Piroli, *Musée Napoléon* III, 64. Le bout du nez est moderne.

Portrait authentique et charactéristique; exécution bonne pour l'époque.

201. Prétendu buste de Géta.

Marbre blanc. H. 0,63. Acheté à Rome de Bartholdi. Ne sont modernes que le nez et quelques plis du vêtement.

La personne ici représentée est comme, le n° 182, trop âgée pour un Géta. Le travail peut cependant appartenir à son époque.

202. Tête de Néron.

Marbre de Paros. H. 0,52. Du palais Ruspoli. Achetée à Rome, de Vitali. Sont modernes: le nez, le bout de menton, les oreilles et la jonction du cou.

Cette tête colossale, d'une exécution décorative, représente Néron dans les dernières années de sa vie, alors que l'excès d'embonpoint avait complètement effacé les formes de son corps, surtout du cou.

203. Buste d'Apollodore (?).

Marbre blanc. H. 0,55. Acheté à Rome, de Vescovali. Sont modernes: le nez et l'épaule droite; le socle par contre est antique.

D'après l'inscription du socle:

ΛΠΟΛΛΟΔΟΡΟC,

qu'il n'y a pas lieu de soupçonner de falsification

en dépit de l'O pénultième, on a voulu reconnaître dans ce buste l'architecte fameux des constructions remarquables faites sous Trajan, qu'Adrien exila de Rome et fit mourir plus tard, pour le punir d'avoir critiqué trop franchement ses propres plans de bâtisses. Cependant le caractère de la tête est romain plutôt que grec.

204. Tête de Romaine.

Marbre de Carrare; le buste, qui n'appartient pas à la tête, est de marbre de Paros. H. 0,54. Achetée à Rome, de Fagan. Sont modernes: le nez, le bout des lèvres et du menton.

Le profil allongé et les coins de la bouche un peu relevés trahissent une certaine ressemblance avec le portrait d'Aquilia Severa épouse d'Héliogabale, tel qu'on le voit sur des monnaies de cuivre, bien plutôt qu'avec Faustine la jeune ou Plautilla. La coiffure et le travail, soigné mais un peu dur, correspondent à l'époque d'Aquilia Severa.

205. Sarcophage des Niobides.

Marbre blanc. Long. 2,09; h. 0,74. Trouvé en 1824 à Roma Vecchia, et acheté de Torlonia. Publié par Stark, *Niobe* pl. IV. Parfaitement conservé, sauf le bras droit de Diane et quelques plis de draperie.

Apollon, l'arc tendu, occupe la première place à droite de la partie antérieure du sarcophage, et Diane, cherchant une flèche dans son carquois, la première place à gauche; entre eux deux sont les enfants de Niobé, qu'ils ont voués á la mort. Immédiatement après Diane, on voit Niobé elle même, qui soutient du genou et de la main droite

sa plus jeune fille morte; une autre est étendue morte derrière elle. Suit la vieille nourrice, soulevant une des filles qui s'affaisse, puis deux autres, qui s'enfuient désespérées dans des directions opposées. Plus loin le vieux pédagogue, au bâton recourbé (pedum), cherche à protéger le plus jeune fils; immédiatement après, un fils plus âgé, encore sans blessure, soulève son frère mort et se retourne pour appeler du secours; devant lui un fils, avec deux lances, s'enfuit devant Apollon, enfin, aux pieds du dieu en gît un autre, déjà tué. La plus grande partie de l'arrière-plan est couverte par un rideau. — Sur le côté latéral gauche, on voit une fille qui s'enfuit et cherche à arracher un trait de son flanc, une seconde mourante, s'appuie à un pilier. — Du côté droit, on voit un fils, qui marche à gauche et s'efforce aussi d'arracher une flèche de son côté, tandis qu'un second gît à terre, sous un cheval bondissant. — La partie antérieure du couvercle représente un rideau, devant lequel sont couchés: à gauche, les sept filles, à droite les sept fils de Niobé, dont les cadavres sont jetés les uns sur les autres en double rangée. Du côté latéral gauche, Niobé assise à terre et voilée, pleure sur son malheur; le champ droit est occupé par une couronne du laurier consacré à Apollon.

206. Relief d'une frise: Victoires qui sacrifient.

Marbre blanc. Long. 8,65; h. 0,78. Du palais della Valle à Rome: acheté du cardinal Fesch. Fortement restauré. Sont modernes: les deux Victoires de gauche tout entières et la moitié de la troisième ainsi que du taureau; de plus, à droite, la dernière à genoux; toutes les têtes, excepté la moitié d'une seule, tous les bras étendus, et en outre maints détails.

Deux Victoires à genoux, vêtues d'une tunique et d'un vêtement de dessus fixé à la taille, couronnent un candélabre debout entr'elles, et jettent de l'encens sur la flamme. De chaque côté, une Victoire mi-vêtue, dirigée vers le centre, a posé un genou sur un taureau couché à terre, dont elle courbe la tête en arrière afin de lui donner le coup mortel au défaut de l'épaule avec son couteau de sacrifice; derrière le taureau, un candélabre. Ce groupe se répétait probablement plusieurs fois à droite et à gauche, mais la moitié seule de la composition a été conservée à droite, et une seule Victoire en partie à gauche.

Les motifs fondamentaux, élégants et assez fréquemment employés, appartiennent certainement à la meilleure époque grecque. L'exécution par contre est romaine, et remonte difficilement à une époque plus reculée que le règne d'Adrien, peut-être à celui des Antonins. On doit y reconnaître un grand soin et une grande précision, mais quand on compare ce relief à la frise grecque n° 115, si magistrale, cette précision semble presque de la dureté, et le mérite s'en réduit à une belle taille du marbre.

207. Quatre colonnes antiques.

Granit rougeâtre (Syénite). H. 2,65.

208. Prétendue tête d'Héliogabale.

Marbre de Paros. H. 0,37. La moitié du nez est moderne.

Cette tête ne correspond ni aux médailles d'Héliogabale ni aux autres bustes de cet empereur, dont elle diffère surtout par la barbe et les cheveux

courts et frisés. Elle ne paraît pas non plus tout-à-fait assez jeune pour représenter Héliogabale, qui mourut âgé de 18 ans ou, suivant d'autres auteurs, à 21 ans au plus tard. La belle exécution enfin accuse une meilleure époque, quoique l'indication des prunelles ne permette pas de remonter avant Adrien.

209. Statue d'Auguste.

Marbre de Paros. H. 2,22. De la villa Albani. Publiée par Piroli, *Musée Napoléon* III, 9: Clarac 913, 2329. Sont modernes, à la tête: le nez, l'arcade sourcilière droite, quelques feuilles de la couronne; à la statue, travaillée dans un marbre de grain plus grossier: les deux jambes, du genou en bas, le bras droit, l'épaule gauche, et la main, avec la poignée de l'épée et la partie adjacente du manteau.

La tête, couronnée de chêne, est bonne; elle offre plus de parenté avec le n° 219 qu'avec le n° 183; la concordance des détails des cheveux sur le front fait supposer que ces deux marbres ont été exécutés d'après le même modèle. Mais tandis que dans le n° 219 tout semble tendre à une conception idéale, les formes particulières sont ici plus prononcées et plus individuelles. — La statue, qui n'appartenait pas dans l'origine à la tête, et qui représente un homme avec le paludamentum et une épée, est d'une valeur inférieure.

210. Tête de Caligula ou de Marcellus.

Marbre blanc. H. 0,32. Sont modernes: le nez et la poitrine.

Cette tête de jeune homme, jusqu'ici sans nom, appartient par tout son caractère à la famille

d'Auguste. On ne peut décider néanmoins si elle représente Caligula dans sa jeunesse, ou Marcellus, neveu et fils adoptif d'Auguste. Les sourcils sombres conviennent à Caligula, tant à titre de petit-fils du »torvus« Agrippa, qu'à cause de son caractère personnel; le bas du visage paraît pourtant un peu trop plein. La supposition qui en fait Marcellus est appuyée par la ressemblance de cette tête avec la statue dans laquelle Visconti *Mus. Pio Clem.* III, 24 et *Iconogr. rom.* 19, 7 et 19*, 2) a cru reconnaître ce personnage, ainsi que par la description qu'en fait Virgile (Aen. VI, 862):

frons laeta parum et deiecto lumina vultu.

211. Prétendue tête de Mécène.

Marbre de Paros. H. 0,42. Achetée à Rome du prince Poniatowski. Sont modernes: presque un tiers de la tête, à partir du coin extérieur de l'œil gauche, de plus, la paupière droite, le nez, la lèvre inférieure, le menton, l'oreille droite et la poitrine avec la moitié du cou.

Les formes de cette tête sont bien comprises, l'exécution n'en est pas trop réaliste. Elle représente un homme encore de bon âge et bien nourri, les cheveux ras, ce qui lui donne une certaine ressemblance avec Scipion. Elle ne correspond cependant pas aux portraits de ce dernier, pas plus du reste qu'aux soi-disant têtes de Mécène, qui sont faciles à reconnaître à leur profil prononcé. L'exécution n'est pas indigne du siècle d'Auguste.

212. Tête de Julie, fille de Titus.

Marbre blanc. H. 0,48. Achetée de Vitali. Sont modernes: le nez et presque tout le buste.

La haute coiffure et les formes du visage correspondent à d'autres portraits de Julie. L'exécution est bonne et soignée, mais un peu dure et sèche, comme dans la plupart des têtes de femmes romaines.

213. Prétendue tête de Clodius Albinus.

Marbre blanc. H. 0,53. De la villa Albani. Publiée par Piroli. *Musée Napoléon* III, 66. Sont modernes: le nez et le buste.

D'après les médailles, Clodius Albinus avait un visage plus court et plus large, un nez aplati, et des cheveux moins doucement bouclés. Le caractère artistique et l'expression de cette tête bien exécutée, la font remonter au temps d'Antonin le pieux. — Le ruban qui entoure les cheveux mérite attention.

214. Prétendue tête de Claude.

Marbre blanc. H. 0,58. Sont modernes: le bout du nez et l'oreille droite. Le buste, en partie antique, n'appartient pas à la tête.

Jeune homme, couronné de laurier, les cheveux régulièrement coupés autour du front. Quoique les prunelles ne soient pas indiquées, l'exécution sèche de cette tête laisse l'impression des œuvres du troisième siècle. La figure n'offre aucune ressemblance avec les têtes bien connues de Claude.

215. Tête de Septime Sévère (?).

Tête de marbre sur buste d'albâtre. H. 0,68. Du palais Bevilacqua à Vérone. Sont modernes: le nez, les deux arcades sourcilières et le cou.

En comparant cette tête avec le buste n° 200, qui lui est bien supérieur, on voit que la dénomination adoptée est loin d'être incontenstable.

216. Prétendue tête de Cicéron.

Marbre blanc H. 0,78. Sont modernes: la moitié du nez et les oreilles. Le buste, d'un marbre différent, parait étranger.

Cette tête parait avoir été achetée à Vienne; en 1815 elle passa d'abord pour celle de César, puis pour celle de Cicéron, quoiqu'elle n'ait point les traits maintenant mieux connus des autres têtes de ce personnage. Par son caractère artistique elle appartient néanmoins à son époque et mérite une attention particulière, en raison de sa conception pleine de vie et de son excellente exécution.

217. Prétendue tête d'Adrien.

Marbre blanc. H. 0,69. Du palais Bevilacqua à Vérone. Publiée par Maffei, *Verona illustrata* III, 221, V.

Cette tête, parfaitement conservée, représente un homme d'âge moyen; les cheveux et la barbe sont exécutés avec beaucoup de soin. Elle n'a pas la moindre ressemblance avec Adrien, mais appartient au contraire par le style au temps d'Antonin le pieux.

218. Prétendue tête de Claude.

Marbre blanc; le buste est étranger. H. 0,55. Un morceau derrière le crâne est moderne.

Tête d'un homme fort laid: caractère artistique

de l'époque de Trajan. L'inscription T. CLAVD. est tout-à-fait moderne.

219. Tête d'Auguste.

Marbre de Paros. H. 0,54. Elle fut d'abord au palais Bevilacqua à Vérone, puis à Paris. Publiée par Maffei, *Verona illustrata* III, 217, 1; Piroli, *Musée Napoléon* III, 6; Bouillon II, 74; Mongez, *Iconogr. rom.* 18, 3-4; de Lützow, *Münch. Antiken* pl. 37. Sont modernes: seulement le bout du nez et le bas du buste.

Tête excellente de cet empereur, avec la couronne civique en rameaux de chêne qui lui avait décernée le Sénat l'an 27 avant J. C. »ob cives servatos«, à titre de distinction perpétuelle. Les formes, très-idéalement modelées, le représentent dans la fleur de l'âge; l'exécution est délicate, vivante et spirituelle, et montre ce que cette époque produisit de meilleur dans le portrait.

220. Tête de Plautilla.

Marbre de Paros. H. 0,50. Achetée de Fagan. Le buste est moderne.

Cette tête intacte fut d'abord regardée comme celle de Julia Domna, épouse de Septime-Sévère. Le profil cependant, le nez en particulier et les cheveux qui pendent très-bas et couvrent une partie du cou, ressemblent parfaitement à la tête de Plautilla, épouse de Caracalla, publiée par Mongez, *Iconogr. rom.* 49,8. L'exécution est très-bonne, elle peut être regardée comme excellente pour le temps.

221. Prétendue tête de Junius Brutus.

Marbre blanc. H. 0,40. Du palais Rondanini a Rome.

Tête sans barbe, d'une expression sombre, regardée par Winckelmann comme Brutus, par Visconti (*Mus. Pio Clem.* VI, texte de pl. 61) comme Corbulo. L'exécution est précise, individuelle, certainement digne du commencement de l'empire.

222. Sarcophage d'Oreste.

Marbre blanc. Long, 2,18; h. 0,55. Du palais Accoramboni à Rome. La partie antérieure en a été publiée par Winckelmann, *Mon. in.* 149; Millin, *Gal. myth.* 171 bis, 626: Uhden, *Berl. Akad.* 1812-13, p. 85 et suiv.; Overbeck, *Heroengallerie,* pl. 30, 1.

Le relief de la partie antérieure représente en plusieurs tableaux l'histoire d'Oreste en Tauride. Au milieu, on voit Oreste poursuivi par une Furie; il s'est laissé tomber de fatigue, tenant son épée dans la main droite et le fourreau dans la gauche. Derrière, Pylade le saisit sous les bras pour le relever. La Furie apparait à Oreste à demi-cachée derrière une saillie de rocher, un fouet dans la main droite, et un flambeau entouré d'un serpent dans la gauche. Un arbre placé derrière Pylade sépare cette scène de la seconde, où les deux amis, les mains liées derrière le dos, sont conduits par un serviteur de Thoas vers le sanctuaire de Diane. Iphigénie, qui s'avance un glaive à la main, regarde en arrière. Devant elle, dans un temple formé de deux colonnes torses et d'un fronton, on voit l'image de la déesse; celle-ci est couverte de longs vêtements et tient de la main gauche le fourreau de son épée, ce qui prouve

qu'on a eu raison de la restaurer avec l'épée elle-même dans la main droite, qui avait été endommagée. Divers fruits brûlent devant l'image, sur un petit autel portatif. Les sacrifices humains sont indiqués par deux têtes d'hommes suspendues à l'architrave et à un arbre devant le temple. Plus loin, on voit un crâne de bœuf et un glaive; tout en bas, près de l'arbre, une tablette à poignée, dont l'emploi n'est pas connu, mais qui ne pouvait pas servir à l'arrosement des victimes. La scène opposée, à droite, montre l'un des deux amis, Oreste ou Pylade, tuant de son glaive Thoas déjà tombé, au secours duquel accourt un Scythe armé d'un bouclier et d'une lance, tandis qu'Iphigénie tient la statue de la déesse entre ses bras et le regarde avec une sorte de pitié. Immédiatement après, elle apparait une seconde fois dans le bateau, prête à fuir, sans la statue, et voilée: elle se retourne avec anxiété et semble entraînée violemment par un serviteur; tandis que l'autre des deux amis, l'épée nue, saute sur les marches du bateau afin d'échapper à ceux qui pourraient le poursuivre. — Sur le côté droit adjacent, on voit une scène représentée sur le devant de deux autres sarcophages (Overbeck pl. 30, 2 et 3): Oreste et Pylade, esquissés à grands traits, accourent vers Iphigénie, qui leur lit une lettre. Aux pieds de cette dernière est un vase posé à terre, derrière elle un Scythe suspend son bouclier. — Sur le côté gauche, on voit Oreste et Pylade opérant le même mouvement dans la direction contraire. La moitié du champ derrière eux est restée parfaitement brute. — Travail de sarcophage médiocre.

223. Devant d'un sarcophage bachique.

Marbre blanc. Long. 2,12; h. 0,48. Trouvé à Ostie, acquis de Cardoni. La partie supérieure a été brisée en plusieurs endroits; tous les morceaux cependant paraissent avoir été retrouvés, à l'exception de quelques fragments, qui ont été remplacés, notamment le visage de Pan.

Ce relief nous montre le jeune Bacchus et Ariane dans une attitude tout-à-fait semblable au nº 100, sur un char à quatre roues, au-dessus duquel s'arrondit une sorte de berceau de pampres. Ariane soulève un rython terminé en tête de panthère. Derrière eux un Satyre prend la place de l'Amour du sarcophage correspondant. Le chariot est trainé par deux Centaures qui jouent de la lyre et de la flûte. Un Amour, campé sur l'un des Centaures, saisit les brides et tient dans la main gauche un drapeau. Devant eux dansent deux Satyres et deux Bacchantes; ces dernières portent des thyrses et des tambourins; plus loin est Silène, avec le van mystique sur la tête qu'un Satyre s'efforce de saisir; immédiatement après vient une Bacchante, qui danse avec un tambourin; à ses pieds on voit une ciste, puis un jeune Satyre, qui menace de son fouet un Pan, à cheval sur les épaules d'un autre Satyre.

224. Quatre colonnes antiques.

Albâtre veiné. H. 2,30.

225. Statuette de Mars.

Marbre blanc. H. 0,72. Le torse seul est antique.

Travail médiocre.

226. Statue de Livia Drusilla.

Marbre de Paros. H. 1,91. Du palais Braschi. Publiée par Clarac 935, 2380. Sont modernes: la tête (restaurée d'après la Livie dite autrefois de Borghèse qui est maintenant à Paris), le bras droit et la main gauche.

L'inscription suivante:

AVGVSTAE · IVLIAE · DRVS[· F

qui se trouve sur la plinthe et ne peut être contestée, indique que cette statue représente Livie épouse d'Auguste, que l'on appella après sa mort Julia Augusta. Elle porte une longue tunique à demi-manches, un manteau, dont une extrémité est jetée sur l'avant-bras gauche, et des souliers. Les draperies sont exécutées avec beaucoup de soin et forment un grand nombre de petits plis, ce qui lui donne un aspect un peu sec et dur.

227. Statuette d'une Heure.

Marbre blanc. H. 0,70. Acquise de Vescovali. Publiée par Clarac 498 B, 980 A. Sont modernes : la tête, la partie inférieure de la statue à partir des genoux, la main droite enveloppée, la gauche, ainsi que les draperies qui s'en détachent.

Le bras droit enveloppé dans la draperie a fait penser que cette statuette représentait Mnémosyne ou Polymnie. En la comparant avec des Heures dansantes comme celles par exemple qu'a publiées Clarac 446, 815, on voit que l'original devait représenter une Heure, le pied gauche en avant du droit et la tête tournée vers ses compagnes. L'effet de la danse devait naturellement être exprimé aussi dans le mouvement des plis qui se détachent de

l'avant bras gauche. Restaurée ainsi, cette statue, dont l'exécution n'est pas sans mérite, produirait certainement une impression agréable.

228. Buste d'un Romain.

Marbre blanc. H. 0,66. Du palais Bevilacqua. Voir Maffei *Verona illustrata* III, 213. Le bout du nez seul est moderne

Tête d'un homme âgé, d'une expression sévère et toute romaine, les cheveux rasés court comme Scipion. L'impression d'une certaine sécheresse d'exécution est due peut-être à une forte retouche, qui a épargné le buste. Du côté gauche de ce dernier se trouve sur la poitrine ce vêtement, composé de plusieurs bandes réunies ensemble, dans lequel quelques uns voient le laticlave, d'autres le lorum, et dont la destination n'est pas encore bien déterminée. L'absence des prunelles indique la meilleure époque romaine sous l'empire.

229. Deux supports en pierre.

Marbre de Paros. H. 0,39 et 0,41. Acquis de Dodwell.

Décorés de pieds et de têtes de lions dans la partie antérieure, de palmettes sur les faces latérales, ils servaient probablement à soutenir un banc.

230. Armes formant une décoration architecturale.

Marbre blanc. L. 1,73: h. 0,87. Elles ne proviennent probablement point de la Villa Albani, quoique l'on y trouve

deux pendants (Zoëga, *Bassirilievi* II, 113), mais de la villa Aldobrandini, et ils ont été achetés de Camuccini.

Décoration destinée à former un dessus de porte. Sous un arc semi-circulaire et richement travaillé, on voit diverses armes, pour la plupart barbares: cottes, boucliers, casques, épées etc. disposées avec art et travaillées avec beaucoup de précision en relief très-élevé. Les angles extérieurs d'en haut sont occupés par des animaux marins. Ce morceau parait être du temps de Trajan.

231. Buste de Lucius Vérus.

Marbre blanc. H, 0,76. Du palais Bevilacqua à Vérone. Publié par Maffei, *Verona illustrata* III, 222, VI. Le nez est moderne.

Portrait médiocrement exécuté, mais d'une ressemblance incontestable d'un empereur, dameret et très-soigneux de sa personne, qui couvrait de poudre d'or sa barbe et ses cheveux, laborieusement frisés. Le buste, muni de la cuirasse et du paludamentum, paraît appartenir à la tête.

232. Statuette de femme.

Marbre blanc. H. 0,69. Publiée par Clarac 438, 791. Sont modernes: le bras droit avec les épis, et une partie de la main gauche. La tête est antique, mais n'appartient probablement pas au corps.

Femme élancée, couverte d'un chiton simple, avec diploïdion, restaurée arbitrairement en Cérès. La partie supérieure semble avoir été fortement retouchée.

233. Statue de Matidia en Cérès.

Marbre de Paros. H. 1,92. Du palais Braschi à Rome. Publiée par Clarac 944, 2417. Sont modernes: le nez, les doigts de la main droite et un morceau du voile.

Matidia, nièce de Trajan et belle-mère d'Adrien est ici caractérisée en Cérès par les épis et les pavots qu'elle tient de la main gauche. Elle porte des souliers, une longue tunique et un manteau, qui tombant comme un voile de la partie postérieure de la tête, enveloppe le bras droit à l'exception de la main, tandis qu'il couvre tout le bras et l'épaule gauche, et que la main gauche en relève le pli inférieur. Les beaux motifs de cette figure sont exécutés avec talent, mais sans finesse.

234. Statuette d'Hercule.

Marbre blanc. H. 0,69. Acquise de Vescovali. Publiée par Clarac 793, 1983. Les bras, les jambes et les attributs sont modernes.

Hercule qui porte la peau de lion sur la tête, avec les pattes nouées sur sa poitrine. Les parties conservées en sont d'exécution médiocre.

235. Tête d'un Romain inconnu.

Marbre blanc. H. 0,38. Sont modernes: le nez et une partie des oreilles. La tête est placée sur un buste antique, mais trop large pour elle.

Homme âgé, dont les formes manquent de beauté, mais sont bien travaillées; la coupe des cheveux rappelle l'époque d'Othon

236. Buste de Tibère.

Marbre blanc. H. 0,44. Du palais Bevilacqua à Vérone. Publié par Maffei, *Verona illustrata* III, 217, III. Sont modernes: le nez et une partie des oreilles.

Portrait authentique de Tibère dans la fleur de son âge; exécution ferme et intelligente.

237. Prétendue tête de Sabine.

Marbre blanc. H. 0,51. Acquise de Baseggio. Le nez est moderne; le buste est antique, mais n'appartient pas à la tête.

A l'exception de la coiffure, qui correspond à celle que l'on voit sur les médailles de Sabine, il est impossible de trouver une ressemblance certaine entre cette tête et l'épouse d'Adrien; le menton très fuyant contredit cette dénomination. L'exécution est un peu sèche et fade.

238. Prétendu buste de Vitellius.

Marbre grec un peu taché. H. 0,54. Le bout du nez et le sourcil gauche sont seuls modernes.

La ressemblance de ce portrait avec les médailles de Vitellius est très-superficielle, et l'indication des prunelles ne permet guère de regarder ce marbre comme un travail contemporain de cet empereur. Visconti (Mongez, *Iconogr. rom.* II, p. 280, 4°) regarde comme des produits de l'art du XVIe siècle plusieurs bustes qui présentent de fortes analogies entr'eux, en particulier un exemplaire de Paris en marbre veiné de l'Hymette. Si ces conjec-

tures sont fondées, il est permis de soupçonner que celui de Munich, travaillé dans le même marbre, date aussi de cette époque. Une certaine sécheresse dans l'exécution des surfaces, que l'on remarque en dépit de la mollesse des formes, ainsi que le travail de la cuirasse et du paludamentum, tendent à confirmer cette supposition.

239. Tête de Romain.

Marbre de l'Hymette. H. 0,64. Parfaitement conservée.

On a prétendu qu'elle représentait M. Clodius Pupienus, mais elle ne présente aucun rapport avec les autres portraits connus de ce personnage. En particulier les médailles montrent les cheveux coupés court d'une tout autre façon; le travail peut néanmoins être à peu près contemporain de cet empereur, qui ne régna que cent jours, 238 ans ap. J. C.

240. Buste d'Otacilia Severa.

Marbre grec. H. 0,67. Le cou a été cassé; le buste paraît néanmoins appartenir à la tête.

Julia Mammea, mère d'Alexandre Sévère, que l'on voulut jadis reconnaître dans ce marbre, avait le nez fortement arqué. Le nez droit de notre buste sont, peu arrondi dans la partie inférieure, ainsi que ses lèvres pleines sont plutôt conformes aux portraits d'Otacilia Sévéra, épouse de Philippe Arabe (244—249). Le travail est trèsbon, soigné, et moins maigre que dans la plupart des portraits de romaines.

241. Buste de Commode.

Marbre blanc. H. 0,64. Le nez seul est moderne.

Ce buste, vêtu d'une cuirasse et du paludamentum, ne correspond pas absolument avec le buste n° 255, dont l'authenticité est plus évidente; il peut cependant représenter le même empereur à une époque moins avancée de sa vie. Travail médiocre.

242. Tête de Marciana.

Marbre blanc. H. 0,52 Sont modernes: à la tête, la pointe seulement de la haute coiffure; le cou. Le buste est antique, mais étranger. La tête est creuse.

La ressemblance de notre tête avec les médailles, et surtout l'air de famille permettent de reconnaître ici la tête de Marciana, soeur de Trajan. Le travail des formes est un peu maigre, mais caractéristique.

243. Tête de Gallien.

Marbre blanc. H. 0,48. Sont modernes: le bout du nez, une partie des cheveux et le buste.

Le nez, la bouche et la barbe correspondent aux images de cet empereur qu'on trouve sur des monnaies d'or. Mais le caractère des cheveux trèsbouclés, qui rappelle Antinoüs, et le défaut de prunelles ainsi que l'exécution de la barbe donneraient à penser que l'artiste a eu l'intention préméditée d'imiter le caractère artistique de l'époque d'Adrien.

244. Buste de Romain.

Marbre grec. H. 0,46.

Homme d'un âge avancé, au nez très-arqué. Le caractère rappelle l'époque de Trajan; les formes sont très-marquées, mais peu harmoniques.

245. Tête de Pertinax.

Marbre blanc. H. 0,38. Le bout du nez seul est moderne. La tête parait avoir été destinée à être adaptée à une statue.

Le nez enfoncé, les pommettes saillantes, et l'ovale court du visage diffèrent sensiblement des autres têtes de Septime Sévère, dont on avait cru reconnaître ici le portrait; ces traits rappellent beaucoup au contraire l'image de Pertinax, telle qu'on la retrouve en particulier sur des monnaies d'or. La ressemblance serait plus frappante encore si les extrémités de la barbe, sous le menton et sur les joues n'étaient pas brisées et altérées par des retouches.

246. Pulvinar.

Marbre blanc. H 0,61; larg. 0,69. Du palais Mattei à Rome: Venuti, *Mon. Matth.* II, 73, 1.

Siège sans dossier, recouvert d'un tapis à franges; les pieds sont richement sculptés; sous le siège est une corbeille pleine de fleurs. Voir n° 262.

247. Fragment d'architecture.

Marbre blanc. Acheté à Rome. Appartenait peut-être à l'ornementation d'un plafond.



248. Tête de Romain.

Marbre blanc. H. 0,30. La poitrine est moderne.

Tête de jeune homme, formes sans noblesse, ce n'est en tous cas pas Saloninus, comme on l'avait dit; le caractère artistique rappelle plutôt l'époque de Trajan.

249. Statue de Domitien.

Marbre de Paros. H. 2,25. Trouvée en 1758 ›alla Colonna‹, le Labicum des anciens (Lettres de Winckelmann à Bianconi § 35; *Geschichte der Kunst* XI, 3, 22; *Mon. ined.* II, ch. 8) et restaurée par Cavaceppi (*Raccolta* I, 3), elle fut transportée d'abord à la villa Albani, puis à Paris. Publiée par Piroli: *Musée Napoléon* III, 28; Bouillon III, stat. 19; Clarac 940 B, 2404. Sont modernes: à la tête, le nez seulement; au corps, la jambe droite, à partir du milieu de la cuisse, ainsi que le tronc d'arbre, un morceau du haut de la cuisse droite; la jambe gauche, à peu près à partir du genou; les deux bras, à l'exception des doigts et de la moitié de la main gauche; enfin le vêtement, à l'exception de la partie supérieure.

Statue dite héroïque de cet empereur, nu, avec son baudrier et le paludamentum. On voit tout autour de la tête des trous qui servaient à fixer une couronne de métal. Le travail est médiocre.

250. Tête de Romain.

Marbre blanc. H. 0,32. Le nez est moderne.

La partie inférieure du visage est très-proéminente. Cette tête date peut-être du premier siècle après J. C.

251. Prétendue tête d'Alcibiade.

Marbre blanc. H. 0,44. Acquise de Poniatowski, à Rome. Sont modernes: le bout du nez et la poitrine; la moustache semble avoir été légèrement retouchée.

Cet homme encore jeune, la barbe courte, couronné de branches et de fruits de lierre, est à coup sûr un Romain et ne peut donc représenter Alcibiade. Le caractère artistique de ce marbre le fait remonter environ à l'époque de Trajan et d'Adrien.

252. Prétendue tête de Gordien le pieux.

Marbre blanc. H. 0,47. Acquise de Vitali, à Rome. La poitrine est moderne.

La forme générale de la tête et du visage, celle particulièrement du nez et des mâchoires, ainsi que la coupe des cheveux, diffèrent beaucoup des portraits de Gordien. L'exécution, matériellement bonne, est molle et sans expression; cependant elle peut être encore du deuxième siècle.

253. Tête de Romain.

Marbre blanc. H. 0,53. Le bout du nez et le buste sont modernes.

Homme âgé, maigre, la tête rasée tout près. C'est peut être une copie antique d'un original du commencement de l'empire, car la disposition caractéristique des formes ne s'accorde ni avec la mollesse de l'exécution, ni avec l'indication des prunelles, ici particulièrement désagréable.

254. Prétendue tête de Macrinus.

Marbre blanc. H. 0,58. Sont modernes: le nez, les sourcils, une partie du crâne. Le buste est antique, mais n'appartient pas à la tête.

Tête d'un homme d'âge moyen, à la barbe courte et plate, aux cheveux assez clair-semés sur le front, mais encore abondants près des tempes. Rien dans tout cela ni dans les autres traits n'offre la moindre ressemblance avec Macrinus, qui affectait de ressembler à Marc-Aurèle, tant dans sa manière de porter la barbe qu'en beaucoup d'autres choses.

255. Tête de Commode.

Marbre pentélique. H. 0,65. De la villa Albani. Publiée par Piroli: *Musée Napoléon* III, 60; Bouillon II, 86. Sont modernes: le nez, une grande partie du front et un morceau du crâne. Le buste est antique, mais n'appartient pas à la tête.

Portrait incontestable de cet empereur dans les dernières années de son règne. Exécution médiocre.

256. Buste d'Antinoüs.

Marbre bleuâtre. H. 0,70. Du palais Bevilacqua. Publié par Maffei, *Verona illustrata* III, 226, X. Sont modernes: le nez, l'épaule gauche, ainsi qu'un morceau de la poitrine.

Les traits connus de ce Bithynien divinisé par Adrien (voir n° 15) sont bien rendus et rappellent par leur conception l'Antinoüs de Braschi et celui d'Albani.

257. Tête de Lucius Vérus.

Marbre blanc H. 0,68. De la villa Albani. Publiée par Piroli, *Musée Napoléon* III, 56. Sont modernes: le nez, les lèvres et le buste.

Portrait incontestable de cet empereur, sans mérite particulier.

258. Tête de Romain.

Marbre blanc. H. 0,61. De la villa Albani. Publiée par Piroli, *Musée Napoléon* III, 78. Sont modernes: le nez, la moitié de la lèvre supérieure, les oreilles et le buste.

Homme d'âge mûr, aux cheveux et à la barbe courts. Cette tête date peut-être du temps de Trebonianus Gallus et de Volusianus (251—254), mais elle ne ressemble ni à l'un ni à l'autre.

259. Prétendue tête de Commode.

Marbre blanc. H. 0,53. De la villa Albani. Publiée par Piroli, *Musée Napoléon* III, 59. Le nez et le buste sont modernes.

L'exécution peut dater de l'époque de Commode, mais en comparant cette tête avec le n° 255, on voit qu'elle est mal nommée.

260. Prétendue tête de Galba.

Marbre blanc. H. 0,49. Sont modernes: le bout du nez, une partie des oreilles et les bords du buste.

Le profil a un certain rapport avec celui qu'on retrouve sur quelques médailles d'argent de Galba, mais non pas sur toutes. Cependant cette indication est contredite par la grande maigreur, en

particulier par celle du cou. D'après son caractère artistique, cette tête parait aussi plus moderne.

261. Tête de Romain.

Marbre blanc. H. 0,41. Acquise à Rome d'Antonio il Cochetto, qui la vendit sous le nom de Corbulon. Sont modernes: le nez et la poitrine.

Homme d'âge moyen, sans barbe. La coupe des cheveux, le défaut de prunelles et le modelé, bon quoique presque trop aigu, font remonter ce marbre au premier siècle après J. C. Le visage est trop large et trop gros pour Corbulon.

262. Trône sacré.

Marbre blanc. H. 0,59; larg. 0,66. Du palais Mattei à Rome. Venuti, *Mon. Matth.* II, 73, 2.

Cet object semble faire pendant avec le n° 246, mais tandis que ce dernier était dépourvu de dossier et vide, de façon qu'on pouvait y poser des images pendant les fêtes ou Lectisternies, le n° 262 avait dans l'origine un dossier, comme le prouvent encore deux trous creusés derrière le siège, et destinés à recevoir des chevilles. Sur le placet lui-même se trouvent des traces irrécusables d'objèts exécutés en marbre qui étaient placés dessus. Ces traces sont les restes des attributs du dieu auquel le trône était consacré, comme il ressort de la comparaison avec le trône parfaitement conservé de Lansdowne (*Mon. d. Inst.* V, 28) et sur lequel étaient posés l'arc, le carquois et le serpent d'Apollon. On reconnait encore des vestiges d'une épée, laquelle semble indiquer Mars, tandis qu'un autre objet

semi-circulaire qui se trouve à côté n'a pu être déterminé. Voir n° 277. — Le dessus des pieds est terminé par une petite tête en relief, décorant un médaillon.

262 a. Hercule et Cerbère.

Relief en marbre. H. 0,65; larg. 0,56. La partie inférieure du relief, jusqu'au-dessus des chevilles, est moderne.

Fragment d'une représentation des douze travaux d'Hercule. Le héros barbu, les cheveux ceints du bandeau et brandissant la massue dans sa main droite élevée, se retourne vers Cerbère, le chien à deux têtes, qu'il traîne après lui enchaîné. Une hache vers le bord gauche, et des rameaux d'un arbre au-dessus de Cerbère prouvent que le combat contre la reine des Amazones précédait la scène ici représentée, et que l'aventure des Hespérides la suivait immédiatement. — Travail romain de la dernière époque.

263. Tête de Faustine la jeune.

Marbre blanc. H. c. 0,36. Acquise de Poniatowski, à Rome. Le nez et la poitrine sont modernes.

Portrait de cette impératrice dans sa jeunesse. La coiffure correspond parfaitement à la tête publiée par Mongez, *Iconogr. rom.* 42, 1.

264. Statue de Tibère.

Marbre blanc. H. 2,10. Acquise de Depoletti à Rome. Sont antiques: la tête (sauf le nez et les oreilles), et la cuirasse avec deux tiers des pendants de cuir.

La tête est d'un meilleur travail que la cuirasse,

exécutée d'une manière décorative, probablement à une époque postérieure. On y voit, entre deux griffons, un candélabre composé d'arabesques; sur les pendants en forme d'écailles sont des aigles, des lions, des têtes de béliers et des armes.

265. Tête de Sabine.

Marbre blanc. H. 0,44. Acquise de Baseggio, à Rome. Sont modernes: le nez, le cou et la poitrine.

Grâce aux épis dont elle est couronnée, Sabine, épouse d'Adrien, paraît ici sous la forme de nouvelle Cérès.

266. Buste de Scipion l'Africain.

Marbre blanc. H. 0,44. Acquis de Capranesi, à Rome. Parfaitement conservé, à l'exception d'un morceau à la poitrine nue.

La tête rasée, avec la cicatrice sur le front, porte les traits bien connus de l'aîné des Scipions. L'indication des prunelles et le reste de l'exécution dénotent cependant un travail de l'époque impériale avancée.

267. Tête d'un inconnu.

Marbre gris bleu. H. 0,53. Parfaitement intact, sauf un petit morceau à l'oreille droite.

Tête d'un homme âgé, sans barbe et très-maigre, au visage allongé, avec la lèvre inférieure très proéminente. Le buste est couvert d'une cotte et du paludamentum. Voir n° 275.

268. Tête de Trajan.

Marbre blanc. H. 0,54. Du palais Bevilacqua. Publiée par Maffei, *Verona illustrata* III, 218; IV. La poitrine a été brisée, mais elle est antique. Le bout du nez seul est moderne.

La tête de l'empereur est ornée d'une couronne civique de chêne, décorée au milieu d'un médaillon. L'égide, bordée de serpents, pourvue de la Gorgone, est posée sur l'épaule gauche; un baudrier est passé sur la poitrine nue. Bonne exécution.

269. Buste d'un Romain.

Marbre blanc. H. 0,64.

Ce buste parfaitement conservé correspond absolument au n° 239.

270. Tête d'Antinoüs.

Marbre attique. H. 0,63. Le nez est moderne, le buste étranger.

Les traits d'Antinoüs ne sont rendus dans cette tête que d'un façon très-superficielle; l'exécution est très-médiocre. Le buste, en marbre de Paros et couvert de la nébride, appartenait probablement à quelque statue de Bacchus, au bras droit élevé.

271. Tête prétendue d'Othon.

Marbre de Carrare. H. 0,78. Acquise de Depoletti à Rome. Sont modernes: le cou et le buste.

Les cheveux seuls correspondent aux médailles d'Othon. Le caractère artistique de ce portrait, d'un

travail un peu grossier, indique le troisième siècle après J. C.

272. Tête de Sénèque.

Marbre blanc. H. 0,70. Du palais Bevilacqua (voir Maffei, *Verona illustrata* III, 213). Le bout du nez est moderne. Le buste, avec sa draperie, analogue à celle du n[0] 228, est antique, mais n'appartient probablement pas à la tête.

Les bustes auxquels on donne ordinairement le nom de Sénèque, et qui représentent un homme à la barbe courte et d'un extérieur très-négligé, sont évidemment des portraits d'un Grec. En revanche l'hermès double de Socrate et Sénèque de la villa Mattei (Re, *Socrate e Seneca*, R. 1816) montre une tête essentiellement romaine, dont les particularités physiques répondent aux indications des auteurs sur l'extérieur du célèbre stoïcien. La tête de Munich a le même caractère général que cet hermès et lui ressemble beaucoup dans la plupart des traits; cependant la bouche, un peu endommagée, semble plus large, et c'est peut-être la principale différence entr'eux. D'autres divergences s'expliquent par le fait que l'exemplaire de Munich représente Sénèque plus âgé de quelques années; pour cette raison ses traits sont moins fermes et plus décrépits. D'ailleurs l'hermès en question est une copie faite à l'époque des Antonins, tandis que l'exécution du marbre de la Glyptothèque paraît digne de l'époque de Sénèque lui-même.

273. Prétendue tête de Trébonianus Gallus.

Marbre blanc. H. 0,52. Le nez et le cou sont modernes.

Le buste, couvert d'une tunique et de la toge, est antique et appartient peut-être à la tête.

La comparaison de cette tête avec des médailles et le buste publié par Mongez: *Iconogr. rom.* 57, 1, 2, n'en confirme pas la dénomination.

274. Tête de Romain.

Marbre attique. H. 0,52. Sont modernes; le nez, la bouche et la poitrine.

Homme d'âge moyen, probablement de l'époque des Antonins.

275. Tête d'un inconnu.

Marbre gris-bleu. H. 0,54. Parfaitement conservé, à l'exception du bout du nez.

La qualité du marbre, la technique, la conception et l'exécution de cette tête de jeune homme correspondent aux caractères du buste de l'homme plus âgé n° 267, à tel point qu'il est permis d'en conclure que ces deux travaux sont sortis d'une même main. La ressemblance du plus jeune avec Valérien n'est pas soutenable; il paraîtrait bien plutôt représenter Néron. Mais comme le caractère artistique n'est pas celui du règne de ce monarque, et encore moins celui d'une époque subséquente de l'empire, il est impossible de ne pas soupçonner que ces deux têtes datent de la Renaissance.

276. Tête de Plotine.

Marbre blanc. H. 0,47. Sont modernes: le nez, les bords des oreilles, la couronne et la poitrine.

Portrait certain de Plotine, épouse de Trajan; elle est représentée dans sa jeunesse, avec les cheveux frisés en l'air et un haut diadème. Le travail est un peu sec et maigre.

277. Trône sacré.

Marbre blanc. H. 0,60; larg. 0,66.

Pendant du n° 262. Le dossier est cassé. On voit sur le placet les traces distinctes d'un arc (celui d'Apollon ou de Diane?), d'un objet arrondi et les pieds d'un oiseau (peut-être le corbeau d'Apollon?). Devant le trône, on voit une corbeille de fleurs, en partie restaurée, sur laquelle était posé un autre objet indéterminable.

278. Fragment de frise.

Marbre blanc. De Rome.

Ornement d'architecture dans le style de la dernière époque romaine.

279. Statuette de Silvain.

Marbre blanc. H. 0,59. Achetée à Rome. Publiée par Clarac 449,820. Sont modernes: la serpe et le morceau pendant de la chlamyde.

Silvain, divinité protectrice des champs et des jardins chez les Romains, représenté comme à l'ordinaire, barbu, couronné de pin, des fruits dans son vêtement, la serpe à la main, et un chien à ses côtés.

280. Statue prétendue de Lucilla.

Marbre de Paros. H. 1,75. Du palais Braschi à Rome. Publiée par Clarac 960, 2464 A. Sont modernes: le haut du crâne, le nez, les avant-bras, avec les épis et la corne d'abondance, la partie antérieure des pieds.

Statue de femme, couverte d'un chiton et d'un manteau qui couvre comme un voile le derrière de la tête. La ressemblance avec Lucille épouse de Vérus, est d'autant plus douteuse que le caractère artistique est celui d'une époque quelque peu postérieure.

281. Statuette de Vénus.

Marbre blanc. H. 0,62. Acquise de Vescovali à Rome. Publiée par Clarac 618, 1378. Sont modernes: la tête, le bras droit et les pieds.

Statue nue: de la main gauche elle arrange ses cheveux, tandis que la droite tenait probablement un miroir, vers lequel elle inclinait la tête.

282. Prétendu buste de Pertinax.

Marbre blanc. H. 0,76. Du palais Mattei: Venuti, *Mon. Matth.* II, 26; acquise de Vitali. Le bout du nez et le cou sont modernes.

La forme de la tête et les cheveux diffèrent des autres portraits de Pertinax (n° 245).

283. Urne cinéraire romaine.

Marbre blanc. H, 0,35; larg. 0,30. De l'Antiquarium royal.

Les angles sont formés de candélabres liés entr'eux par des guirlandes de fruits. Des oiseaux

en partie isolés, en partie luttant contre des serpents, remplissent le champ. Derrière, on voit deux branches de laurier; devant, l'inscription suivante:

D A M
L . MVSSIO . HIL
ARO · IVLIA NI
CE . CONIVGI CAR
CONQVO . V · A · VIIII
B · M · F

284. Double Hermès.

Marbre grechetto. H. 0,24. Un des côtés de l'hermès est moderne.

Les anciens avaient l'habitude de réunir sous cette forme des êtres qui présentent une opposition dans un même genre. Ici ce sont deux types du cercle bachique, un Silène chauve et barbu et un Satyre jeune et vigoureux, unis par une même couronne de lierre chargée de fruits. Travail décoratif grossier, mais non sans caractère, du premier siècle après J. C.

284 a. Vase funéraire.

Marbre de Carrare. H. 0,53. Acquis de Vescovali. Sont modernes: l'anse et le pied.

Vase rond et côtelé, à deux anses, et muni d'un couvercle.

285. Enfant avec une oie.

Marbre blanc. H. 0,63. De la collection Braschi. Sont modernes: le nez, un morceau du cou, le bras gauche avec

l'arc, le droit avec le papillon, toute la jambe gauche, et la moitié inférieure de la droite; à l'oie: une aile, les pieds et partie du cou.

Un petit garçon, couronné de lierre et couvert d'une légère nébride, joue, assis sur une oie. Sculpture décorative, placée au milieu d'un vase décoratif (h. 1,20). Ce dernier repose sur quatre pieds formés de jambes et de têtes de lions restaurées à plusieurs endroits. La coupe supérieure est moderne.

286. Candélabre.

Marbre blanc. H. 2,50. De la collection Braschi.

On voit sur la base triangulaire, le corbeau d'Apollon, la patère et le prefericulum entre des arabesques; au bas du fût, deux masques de Méduse et un d'Ammon. Ce dernier est antique, mais rapporté. Les feuilles d'acanthe et le couronnement supérieur du fût sont modernes.

287. Candélabre.

Marbre blanc. H. 2,56. Acheté à Rome, du sculpteur d'Este.

Il repose sur trois pieds, formés de pattes de lions et de têtes de peaux de lions. La base triangulaire, ornée d'attributs bachiques, et le couronnement ainsi que la coupe, sont modernes. Le fût antique est décoré de thyrses entourés de lierre.

288. Vase ornemental à trois pieds.

Marbre. blanc. H. 1,28. De la collection Braschi.

Des jambes hautes d'animaux se terminent en

haut par des épaules aîlées et des têtes de Chimères, fortement restaurées, ainsi que la coupe côtelée. Le tournesol rayonnant placé à l'intérieur semble aussi moderne. Par contre la Gorgone ailée, aux cheveux hérissés en serpents, qui se trouve au milieu, est antique, mais a été rapportée.

289. Candélabre.

Marbre blanc. H. 2,80. Acquise du sculpteur Moïse à Rome.

La partie supérieure de la base triangulaire est seule antique. On y voit l'aigle de Jupiter, le taureau de Neptune et le Cerbère de Pluton; trois foudres ornent la partie inférieure du fût, plus haut trois têtes de bélier, qui ressortent beaucoup et qui ont été rapportées, puis trois sceptres, entourés de rameaux de laurier, de chêne et d'olivier, entre lesquels jouent des oiseaux. Tout en haut, trois masques scéniques. La coupe est moderne.

290. Candélabre.

Marbre blanc. H. 2,30.

Le fût torse, orné de lierre, est seul sûrement antique. On voit sur la base, qui est moderne, deux thyrses, deux patères et deux préféricules.

291. Autel.

Marbre blanc. H. 0,81. De la collection Braschi. Sont modernes: les deux têtes de Mercure, ainsi que la tête, l'épaule et le bras droit de la prêtresse.

De deux côtés opposés de l'autel on voit Mercure debout et presque de face. L'attitude et la chlamyde sont en tout pareilles à celles du marbre connu sous le nom de Phocion du Vatican (Visconti, *Mus. Pio Clem.* II, 43). Le petase et le caducée ailé dans la main gauche caractérisent néanmoins Mercure. Sur la troisième face, on voit une femme debout, tournée à gauche et légèrement endommagée, qui tend de la main droite une petite lyre d'écaille; sur la quatrième, une autre femme, tournée à droite, avec le préfericulum et une corbeille où l'on aperçoit un phallus. L'enfoncement de la partie supérieure servait à fixer un vase de métal, où l'on brûlait le feu sacré.

292. Vase funéraire.

Marbre blanc. H. 0,46. Acquis de Rehberg à Rome.

On voit en arrière, entre des arabesques et des feuillages, un aigle sur un foudre: en avant près de l'inscription, à droite, un scorpion, et à gauche une écrevisse. L'inscription porte ces mots:

Q · CASSIVS · P · GALENS · PISIS
MILIT · IN COH · IIII · PR · ANN · XV
EVOCATVS · ANN · II · VIX ANNXXXX
(sic) C · CASIVS · FRATRI PIISSIMO FECI

Q Cassius Galens, de Pise, servit 15 ans dans la quatrième cohorte prétorienne, puis deux ans, outre le temps légalement voulu, dans un corps d'élite en qualité d'evocatus.

XIII. Salle des monuments de couleur.

Les modèles des ornements ont été exécutés par Krampf dans le style du temps d'Adrien.

293. Mosaïque antique.

2,60 en carré.

On voit au milieu de la salle une mosaïque carrée, formée d'un damier noir, gris, rouge, jaune et blanc. Aux coins sont quatre carreaux plus petits, où sont représentés des canards. Les champs étroits qui séparent ces derniers sont modernes.

294. Trépied.

Bronze. H. 0,92. Les pattes d'animaux, les têtes de lions aîlés de la partie supérieure et le bassin sont modernes.

Trépied mobile et démontable. Des bustes de petits garçons, les tabliers pleins de fruits, sont placés à l'intersection des bâtons qui lient les pieds. La poignée de l'un de ceux-ci est ornée d'une tête de panthère.

295. Statuette de Silène.

Bronze. H. 0,44. De la collection de la comtesse Lipona.

Silène barbu, les cheveux dressés en l'air, à

longues oreilles. Agenouillé sur le sol de la jambe droite, il tient à la main droite un couteau brisé, et dans la gauche élevée, un serpent à barbe. Son dos se termine par une longue queue recourbée. Ce bronze d'une belle exécution, très-soignée, semble d'après les formes aussi bien que d'après l'expression un peu sévère de la tête, d'une incontestable antiquité. La patina éveille cependant le soupçon qu'il n'est que moulé sur un original existant quelque part ailleurs.

296. Candélabre.

Bronze. H. 1,11.

Candélabre dont le fût, supporté par un jeune homme nu, est formé de plusieurs figures de l'Espérance. Travail absolument moderne.

297. Tête de Socrate.

Bronze. H. 0,40.

Imméconnaissable en dépit de la rudesse de la conception et de l'exécution. Cette tête, si elle est réellement antique, appartient en tous cas à une époque très-avancée.

298. Statue dite de Cérès.

Marbre blanc et noir. H. 1,50. Achetée de Francesco Frediani à Rome. Publiée par Clarac 437, 792 et par de Lützow, *Münch. Antiken* pl. 31. Dans le nu en marbre blanc, une partie de l'épaule gauche et du haut du bras est seule antique. Les pans flottants du vêtement sont aussi modernes, et les parties inférieures, cassées en plusieurs endroits ont été rapiécées.

Cette statue de femme est couverte d'une draperie fine, serrée très-bas, et collant par devant, qui laisse reconnaître distinctement les formes du corps, et retombe mollement de l'épaule gauche. Un léger manteau est en partie jeté sur l'avant-bras gauche, en partie tiré en avant sur la hanche par la main droite, tandis que le mouvement de la statue, qui marche en avant, fait flotter les pans en arrière en plis mouvementés. En restaurant cette figure avec un flambeau dans la main gauche, Tenerani en a fait, certainement à tort, une Cérès cherchant sa fille Proserpine. En effet il n'existe nulle part de Cérès drapée d'une manière analogue. Le costume ne semble pas convenir davantage à une Vénus. Le motif est probablement destiné à figurer quelque déité au service des divinités supérieures, comme les Heures et tant d'autres; mais il est très-difficile de déterminer de quelle espèce il s'agit, d'autant plus que ce motif, appartenant à l'art grec avancé et raffiné, a été employé très-souvent, avec de légères modifications, dans l'attitude des bras surtout, pour figurer tantôt l'une de ces divinités, tantôt l'autre. L'exécution est bonne, elle appartient à l'époque romaine.

299. Tête d'un Satyre.

Bronze. H. 0,46. De la villa Albani. Publiée par Piroli, *Musée Napoléon* II, 19, et par Wieseler, *Denkmäler alter Kunst* II, 39,456. Le buste et la nébride sont modernes.

Satyre souriant, un peu moins âgé que le nº 99, dont il se rapproche beaucoup. Seulement le caractère et la valeur des formes particulières ressortent encore plus clairement par l'exécution en bronze, matière en vue de laquelle elles étaient

originairement calculées, quoique pour les traits du visage, la tête de marbre cède à peine en mérite à celle de bronze; mais par contre la supériorité du bronze reparaît dans les cheveux droits, qui sont achevés au ciseau jusqu'aux pointes des mèches isolées en l'air, avec la plus grande vérité de nature et pourtant sans la moindre dureté. L'impression générale devait être rendue plus vivante encore par les yeux, qui étaient probablement incrustés en argent et en pierres de couleur. Le type peut remonter au temps qui suivit immédiatement Praxitèle; mais les points de comparaison manquent pour déterminer si le bronze même appartient à la même époque. Quoiqu'il en soit, cette tête reste l'un des plus beaux échantillons connus de statuaire en bronze.

300. Statue d'un Fleuve.

Marbre noir. Long. 1,87, h. 0,94. Publiée par Clarac 749, 1824. Sont sûrement antiques: la tête sans le nez, le torse et les bras en partie. Les draperies sont fort rapiécées.

Fleuve couché, barbu, couronné d'épis et de fruits, et appuyé du bras gauche sur une urne. Il a été restauré avec une rame dans la main droite. Travail romain médiocre.

301. Relief: scène champêtre.

Marbre de Paros. H. 0,30, long. 0,34. Trouvé en 1820. Legs de Martin Wagner. Publié dans les *Mon. dell'Inst.* II, 27, et dans: Bötticher, *Baumcultus* fig. 56; de Lützow, *Münch. Antiken* pl. 38. Sont modernes: la tête, le bras droit de l'homme ainsi que la corbeille, le bâton et la partie antérieure du lièvre, enfin la tête de la vache.



Un vieux berger, vêtu d'une robe courte, portant sur l'épaule gauche un lièvre suspendu à un bâton, et tenant de la main droite une corbeille de fruits, chasse devant lui une vache attachée à une corde et sur le dos de laquelle pend une paire d'agneaux, les jambes liées. Derrière ce groupe, exécuté en très-haut relief, s'élèvent à l'arrière-plan diverses constructions d'un relief plus bas. A droite, une porte couronnée d'une pomme de pin, au travers de laquelle a cru un figuier; au milieu, un bâtiment arrondi, délabré, un mur d'enceinte percé de petits jours et bordé en haut d'une corniche sur laquelle sont placés deux tambourins. A l'intérieur de l'espace qu'il entoure s'élève une colonne affectant la forme d'un candélabre, sur laquelle s'élève un van mystique rempli de fruits, et le phallus au milieu. Un flambeau est appuyé à côté. A gauche se rattache une construction basse, sur laquelle repose un vase; à côté deux flambeaux et un thyrse. A gauche, enfin, dans l'angle supérieur, on aperçoit une petit chapelle au toit pointu, à l'entrée de laquelle se trouve un hermès de Priape. — Le tout est exécuté avec un grand soin et une grande précision, et semble une scène de genre destinée à la décoration d'une villa, sans que les diverses constructions représentées doivent faire attribuer au tout une destination religieuse.

301 a. Relief votif grec.

Marbre grec. H. 0,40; larg. 0,30, Provenant de la succession du roi Othon de Grèce.

Dans le champ inférieur principal s'élève, devant

un pin auquel est suspendue une flûte de Pan, un autel quadrangulaire, dont le devant est orné d'un relief représentant deux boucs, qui sautent l'un contre l'autre, avec un vase sous leurs pieds de devant. Sur l'autel sont placés des objets peu distincts, probablement des fruits. De chaque côté de ce sujet central se trouve un Pan barbu, à jambes de bouc, qui saisit par les cornes un bouc dressé sur ses jambes de derrière. L'un d'eux, à gauche du spectateur, a des cornes torses. Il est vêtu d'une peau d'animal fixée à son cou et porte sur l'épaule gauche une massue, qui semble désigner un chasseur. L'autre, à cornes simplement courbées, et vêtu d'une chlamyde, joue de la flûte de Pan, comme il convient à un berger. Le fond est formé par une espèce de grotte sur laquelle on voit, dans un champ supérieur arrondi, à gauche, l'image d'une triple Hécate moins grande de moitié que les autres figures. Trois Heures ou trois Nymphes s'en éloignent sur la droite en dansant et en se tenant par la main. Enfin une figure, probablement masculine, vêtue d'une longue robe, un pétasus (?) derrière l'épaule gauche, est assise devant ces dernières, et retourne la tête de leur côté. Cette représentation se rattache partiellement à une série connue de reliefs votifs, consacrés à Pan et aux Nymphes (voy. Michaelis dans les *Annali dell'Instituto* 1863, p. 292 et suivantes), mais elle exige encore un examen scientifique attentif, surtout en raison de la double représentation de Pan. — Le travail n'a guère qu'une valeur décorative; cependant il paraît appartenir plutôt à l'époque macédonienne qu'à la romaine.

302. Tête d'athlète.

Bronze. G. 0,46. De la villa Albani. Publiée par Piroli, *Musée Napoléon* IV, 74. La poitrine est moderne.

Tête juvénile, peut-être celle d'un athlète victorieux, aux cheveux plats entourés d'un ruban étroit. La conception est de la plus noble simplicité. Les formes pures et du plus vrai type grec ainsi que l'expression plutôt grave et sévère que gracieuse, rappellent immédiatement l'art de Polyclète. Ce serait peut-être se hasarder trop que d'admettre l'existence d'un original du temps de cet artiste; mais on peut voir dans ce bronze une fonte dont la forme a été prise immédiatement sur l'original, plutôt qu'une imitation modelée à nouveau. L'exécution est nette et précise, surtout dans les cheveux, qui sont très-bien ciselés. — Les lèvres sont dorées. Les yeux étaient probablement en argent et incrustés de pierres précieuses. Quelques détails, les rubans entr'autres, étaient, selon toute apparence, exécutés aussi en argent.

303. Statue d'athlète.

Marbre noir. H. 1,54. Trouvée en 1718 dans les ruines du théâtre d'Antium, d'où elle arriva à la villa Albani. Publiée par Clarac 858, 2175. Il est toujours difficile de déterminer en détail les restaurations dans les monuments de marbre noir poli; au bras droit, la main du moins paraît antique, peut-être aussi au bras gauche, la main et la fiole à l'huile.

Jeune homme nu, debout, une fiole arrondie dans la main gauche. Il est difficile de déterminer ce qu'il tenait dans la droite; la position des doigts ne semble pas indiquer que ce fût un grattoir (strigilis). — Travail médiocre, du milieu de l'empire.

304. Statuette de jeune fille.

Les parties découvertes sont en marbre de Carrare, les draperies en marbre noir. H. 0,76. Legs de Martin Wagner. Sont modernes: la tête, les bras et les pieds.

Le motif de cette statuette souvent répété avec de petites modifications, est une jeune fille qui s'avance du pied gauche vers une fontaine, et soulève son vêtement de la main droite afin de ne pas le mouiller, tandis qu'une urne reposait probablement sur son épaule gauche. D'après l'inscription, reconnue dès-lors apocryphe, d'une statue de la collection Blundell: Anchyrrhoe (Clarac 750, 1828), on a cru que ce motiv représentait une des Danaïdes (voir: Jahn, *Arch. Aufsätze* p. 26). Il n'est du reste pas certain que l'on doive absolument chercher ici la représentation d'un personnage mythologique (voir: Friederichs, *Bausteine* n° 685). Les draperies sont plus simples dans notre statue que dans plusieurs répliques du même motif, en particulier le long et fin chiton à revers, dont l'agrafe est décrochée sur l'épaule droite, laissant ainsi tout ce côté de la poitrine à découvert. — Bon travail romain.

305. Candélabre étrusque.

Bronze. H, 0,89.

Un support triangulaire et décoré d'ornements ciselés dans le bord inférieur seulement, s'élève sur trois pieds, formés de griffes et d'aîles de griffons. Le fût se divise en plusieurs membres en forme de cloches. Le caractère général est lourd, et indique une époque antique. Ce candélabre est très semblable à celui du *Museo Gregoriano* I, 48, 5.

306. Prétendue statue d'Alexandre.

Bronze. H. 1,06. De la succession du prince de Canino; trouvée dans ses possessions, probablement à Vulci. Sont modernes: les deux bras avec le sceptre et la Victoire sur le globe. Toute la partie du crâne au-dessus de la ténie fait défaut.

Jeune homme nu, le bras gauche élevé, le droit abaissé, et qui semble suspendre un instant sa marche en avant. La dénomination d'Alexandre le grand qu'on a proposé de lui donner ne repose, abstraction fait des attributs modernes, que sur la disposition irrégulière et agitée des cheveux, entourés de la ténie tressée; mais les traits ne confirment point cette idée. Quant au caractère artistique, à côté d'une habileté d'exécution remarquable dans bien des détails, on remarque un défaut de style et de connaissance approfondie des proportions rationnelles; le caractère individuel des traits rappelle moins les monuments grecs que par exemple les têtes étrusques n° 317. Si l'on rapproche de ces observations la provenance probable de ce bronze, on peut en conclure que nous avons ici une statue-portrait de la dernière époque de l'art étrusque, qui sans doute a subi l'influence artistique de la Grèce, mais auquel son penchant à la reproduction des particularités individuelles ne permettait pas d'observer les vraies règles du style plastique (voir: n°s 42 et 47).

307. Candélabre.

Bronze. H. 1,38. Le fût cannelé est seul antique.

308. Tête de Romain.

Basalte noir. H. 0,52. Sont modernes: le menton et la draperie de marbre blanc tout entière.

Parmi les sculptures faites dans une pierre dure et rebelle au ciseau, cette tête de Romain, à l'expression ferme et sévère, mérite des éloges tout particuliers à cause de son travail sîmple mais précis, fin et admirabelement calculé pour la matière employée. Elle semble appartenir à la meilleure époque romaine.

309. Statue de Satyre.

Marbre noir. H. 1,55. Trouvée dans les ruines du théâtre d'Antium, puis transportée à la villa Albani. Publiée par Clarac 704 C, 1727. Sont modernes: le cou et la partie supérieure de la poitrine, les bras, à l'exception de la main gauche. Les jambes sont rapiécées en plusieurs endroits.

Jeune Satyre qui ne danse point, mais est représenté au moment où il découvre la petite queue qu'il a au dos; il la saisit de sa main gauche, et pour bien s'assurer de la réalité de cet appendice, s'est dressé sur la pointe des pieds, et se tourne sur son axe comme une toupie, à la façon d'un jeune chien qui poursuit sa queue (voir *Ann. d. Inst.* 1851, p. 331). De nombreuses répétitions de ce marbre prouvent l'existence d'un original fameux, qui datait peut-être du commencement de l'époque alexandrine; la différence des positions données au tronc qui sert d'appui à la figure montre qu'il n'existait pas dans l'original, lequel par conséquence était de bronze. La tête n'a pas éte bien remise à sa place; elle devait être tournée plus en arrière et plus inclinée. Le travail date

du milieu da l'empire. — La boucle longue qu'on remarque du côté droit de la tête se rapporte à la coutume des grecs adolescents d'en laisser pousser une en l'honneur de quelque dieu, pour la lui consacrer plus tard.

310. Tête d'un jeune Romain.

Tête de porphyre sur un buste moderne, en marbre de couleur et albâtre. H, 0,48. Elle appartint d'abord à l'évèque de Tarente Capecelatro, puis au cardinal Hæffelin.

Inconnu. Travail de la dernière époque romaine.

311. Candélabre.

Bronze. H. 1,01.

Fût cannelé, sur trois pattes de lions. Les pieds d'une petite statue qui le surmontait, ont été seuls conservés. On sait aujourd'hui qu'on se servait de ces candélabres en plantant les torches ou les cierges perpendiculairement aux bras qui se développent au sommet du fût.

312. Candélabre.

Bronze. H. 1,10.

Semblable au précédent.

313. Tête romaine.

En porphyre, comme la tête n° 310, placée sur un buste moderne, de la même provenance. H. 0,51.

Tête âgée et maigre, qui rappelle un peu Claude.

314. Statue de femme drapée.

Bronze. H. 1,77. Trouvée en 1834 à Vulci par Campanari, elle fut exposée durant quelque temps au musée étrusque du Vatican.: *Bull. d. Inst.* 1835, p. 11 et 120; 1836 p. 145. Publiée dans le *Mus. Chiaramonti* II, pl. A. Voir: Braun, *Kunstblatt* 1838, n° 86; Friederichs, *Bausteine* n° 724. La tête est moderne, et c'est sans raison qu'on en a fait une Junon en la restaurant.

Cette statue, chaussée de souliers, porte un chiton à manches courtes, finement plissé, et un ample manteau, qui couvre presque tout le devant du corps et retombe du bras gauche en longs plis. Elle a deux bagues, l'une à l'index, l'autre à l'annulaire gauche. La première n'est passée qu'à la première phalange. On a voulu conclure du mouvement des bras qu'elle tenait un fuseau de la main gauche et le fil de la droite, et représentait ainsi une fileuse. Un casque trouvé près de cette statue (quelques personnes ont, il est vrai, prétendu qu'il était d'un autre travail), a donné l'idée de la nommer Minerve Ergane. C'est probablement un portrait de la bonne époque romaine, car en dépit du lieu de la trouvaille, l'Etrurie, cette statue n'a rien d'étrusque. Elle est tout-à-fait remarquable sous le rapport technique; car elle pèse à peine un quintal, et quelques parties en paraissent non pas coulées, mais repoussées au marteau. Une telle finesse d'exécution ne s'expliquerait guère si l'on n'admet pas que les différentes parties ont été travaillées à part, puis soudées très-habilement.

315. Tête de Venus.

Bronze. H. 0,36. De la collection Poniatowski, à Rome.

Cette tête a le visage un peu de biais, et ressemble à la Vénus de Médicis. Le buste est moderne, et les cheveux semblent aussi très-restaurés.

316. Candélabre.

Bronze. H. 1,15.

Fût sur trois pieds d'animaux, entre lesquels se trouvent des ornements en feuilles.

317. Quatre têtes juvéniles.

Terre cuite. H. 0,27—0,30. Probablement de Cervetri (Caere) près de Rome. Présent du pape Pie VIII. Publiées par de Lützow: *Münch. Antiken* pl. 40.

Têtes-portraits, de la dernière époque étrusque. Voir n° 306.

XIV. Salle des modernes.

Les ornements sont plus ou moins dans le style du XVI[e] siècle italien. La destination de cette salle est indiquée par le phénix qui renaît de ses cendres, et par les portraits en médaillon des quatre sculpteurs qui ont le plus contribué à ramener l'art dans la voie antique: Nicolas Pisano, Michel-Ange Buonarotti, Antonio Canova et Albert Thorwaldsen. Les modèles sont dus à Krauter.

318. Pâris,

par Antoine Canova.

Statue en marbre de Carrare. H. 2,00.

319. Jeune fille attachant ses sandales,

par Rodolphe schadow, Rome 1817.

Statue en marbre de Carrare. H. 1,18.

320. Napoléon,

par Spalla, 1808.

Buste en marbre de Carrare. H. 0,52.

321. Louis I roi de Bavière,

alors prince royal,

par ALBERT THORWALDSEN, Rome 1821.

Buste en marbre de Carrare. H. 0,55.

322. Pâris,

par ANTOINE CANOVA, 1812.

Buste en marbre de Carrare. H. 0,53.

323. L'Amour et la Muse,

par CONRAD EBERHARDT.

Groupe en marbre de Carrare. H. 1,22.

324. Le maréchal comte Münch,

par CONRAD EBERHARDT, 1815.

Hermès en marbre de Carrare. H. 0,67.

325. Jesus enfant à genoux, la croix entre les bras,

par ALEXANDRE ALGARDI.

Statue en marbre blanc. H. 0,69.

326. L'amiral Tromp,

par CHRISTIAN RAUCH, 1813.

Hermès en marbre de Carrare. H. 0,67. D'après un tableau de Van der Helst, qui se trouve à la Pinacothèque.

327. Fréderic Barberousse,

par F. Tieck, 1817.

Hermès en marbre de Carrare. H 0,67. D'après des sceaux et d'autres monuments contemporains et d'après un portrait de la collection de Paul Jove.

328. Prétendu Raphaël.

Tête en terre cuite. H. 0,38. Quelques parties de la poitrine et du béret semblent restaurées.

Très-joli travail d'un artiste de l'école florentine ou de l'Ombrie sur la fin du XVI[e] siècle.

329. Iffland,

par George Schadow, 1807.

Hermès en marbre de Carrare. H. 0,64.

330. Fréderic le victorieux, électeur palatin,

par Dannecker, 1812.

Hermès en marbre de Carrare. H. 0,66. D'après la statue de ce prince au château d'Heidelberg.

331. Le Colonel Charles de Heideck,

par Wolf.

Hermès en marbre de Carrare. H. 0,47.

332. Fréderic Léopold, comte de Stolberg,

par H. E. Freund, Rome 1824.

Hermès en marbre blanc. H. 0,66.

333. Vittoria Caldoni d'Albano,

par Rodolphe Schadow.

Buste en marbre de Carrare. H. 0,40.

334. Catherine II, impératrice de Russie,

par Jean Busch, Rome 1812.

Hermès en marbre de Carrare. H. 0,70. D'après un camée.

335. Vesta,

par P. Tenerani, 1869.

Statue en marbre de Carrare. H. 1,27.

336. Adonis,

par Albert Thorwaldsen.

Statue en marbre de Carrare. H. 1,82.



